UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

FACULTÉ DES LETTRES

LOUIS ANZENGRUBER

Auteur Dramatique

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DE STRASBOURG

PAR

Louis KŒSSLER

Agrégé de l'Université

Professeur au Lycée Henri Poincaré à Nancy

TOULOUSE

IMPRIMERIE TOULOUSAINE (LION RAOUL)

2, rue Romiguières

—

1943

LOUIS ANZENGRUBER

Auteur Dramatique

A MA FEMME

Hommage de reconnaissance à :

MONSIEUR EDMOND VERMEIL,
Professeur à la Sorbonne

MONSIEUR MAURICE BOUCHER
Professeur à la Sorbonne

MONSIEUR HIPPOLYTE LOISEAU,
Ancien Professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse

MADEMOISELLE JEANNE DURAND-LAPIE,
Professeur agrégé d'Histoire et de Géographie

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

FACULTÉ DES LETTRES

Louis ANZENGRUBER

Auteur Dramatique

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DE STRASBOURG

PAR

Louis KŒSSLER

Agrégé de l'Université

Professeur au Lycée Henri Poincaré à Nancy

TOULOUSE

IMPRIMERIE TOULOUSAINE (Lion Raoul)

2, rue Romiguières

—

1943

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Introduction

L'HOMME ET SON DESTIN

J'envie ceux qui, favorisés par un destin propice, ont mené une vie faite, pour ainsi dire, d'une seule pièce, et qui peuvent puiser dans leurs souvenirs sans les trier et sans souffrir, puisqu'ils ont la certitude d'avoir toujours atteint le but, d'avoir vécu conformément à leur personnalité. Ce sont des gens riches à qui il suffit de plonger la main dans la poche pour acheter la curiosité des autres en payant au centime près.

Anzengruber, « *Eine Erholungsreise* », causerie autobiographique (Œuvres, I, p. 246).

*
**

Louis Anzengruber (1839-1889) n'est pas du goût de tout le monde. L'homme et l'œuvre ont des piquants. Pour les aborder, il faut commencer par vaincre les préjugés, encore très répandus de nos jours, contre la littérature populaire en général, et surmonter, ensuite, l'antipathie ou l'irritation que causent à beaucoup les doctrines politiques et morales passées en contrebande par « un Mécontent », dans ses pièces de théâtre et dans tous ses écrits. Plus d'un lecteur, à qui un mentor laconique présenterait, en formules brèves, les auteurs allemands du XIX^e^ siècle, éliminerait sans scrupules Louis Anzengruber, auteur d'œuvres de combat, écrites en dialecte autrichien et ayant principalement pour héros des paysans et des prolétaires, des ivrognes, des solitaires ou des originaux. On a vite fait de traiter avec mépris une œuvre, non seulement cantonnée dans des milieux pauvres, mais encore provincialement limitée par l'emploi d'un patois méridional. On ne croit pas possible que cet écrivain régionaliste, dont certains biographes attestent l'incapacité d'écrire artistement en haut-allemand, ait pu se hausser sur le piédestal élevé de la grande littérature allemande,

celle qu'on se donne la peine d'étudier et de goûter. Nombreux sont donc ceux qui s'arrêtent à prime abord et se détournent du grand écrivain viennois.

D'autres, plus curieux, tentent l'expérience à tout hasard. Derrière le Viennois à la puissante carrure germanique, au visage rougi, aux cheveux blonds rejetés en arrière, à la longue barbe roussâtre et au nez aquilin que chevauche un pince-nez, ils se mettent en route vers les faubourgs de la grande ville, ou grimpent à flanc de montagne vers des villages alpestres dominés par le symbolique clocher de l'église catholique romaine. Là, ils entendront des chants d'une gaieté exubérante, des verres de vin entrechoqués autour d'une table d'auberge, des discussions de paysans endimanchés, des jurons et des plaisanteries. Mais ils entendront aussi des voix indignées venues du dehors pour injurier leur chef de file qui, au lieu de conter des aventures exclusivement sentimentales et de célébrer la poésie divine d'une vie champêtre idéalisée, préfère stigmatiser les haines, les servitudes, les injustices dont souffre le village, fief du cléricalisme. Au premier rang des ennemis d'Anzengruber, nous reconnaîtrons l'Eglise catholique, d'autant plus acharnée contre lui qu'il attaque le concordat, suspecte le célibat ecclésiastique, accuse la religion d'hypocrisie, d'obscurantisme et de superstition, et, enfin, dénonce l'alliance funeste entre les prêtres et les possédants, entre les ministres de Dieu et ceux de Mammon.

Nous y reconnaîtrons encore tous les puissants qu'il a attaqués : les nobles, les financiers et les gros propriétaires. On le voit aux côtés de l'ouvrier accuser le patron, aux côtés des valets de ferme et des servantes critiquer le paysan riche. Toujours, chez lui, les pauvres ont raison, et les riches ont tort. Il en veut aux soutiens de la société autant qu'Ibsen, en même temps qu'Ibsen. Il note les fourberies sur lesquelles ont été bâties certaines fortunes ; les injustices et imperfections de ceux qui détiennent des parcelles d'autorité dans la société ; les perfidies et les ruses qui souvent se cachent dans les plis de l'honnêteté. Il part en guerre contre ce qu'on a coutume d'appeler morale, base de l'édifice social, rempart abritant les puissances temporelles et spirituelles du monde ; et cette morale (bonheur des uns, malheur des autres), il l'analyse, la creuse, comme ferait une taupe, pour proclamer sans cesse que la société, dans sa

contexture actuelle, est une vaste tartufferie où le mal triomphe et la vertu souffre. Les véritables fourbes sont en sécurité. Mais ceux que la justice humaine condamne, celles que la morale publique cloue au pilori de la honte, Anzengruber les excuse. Car, en dernière analyse, toute responsabilité retombe sur la société, cette infâme prostituée que les riches font respecter, que les prêtres protègent. Combien « une vie sans Dieu » serait plus sainte ! Car le vice et le crime, la douleur et l'injustice qui foisonnent dans une civilisation théologique verraient leur règne sensiblement diminué dans un siècle éclairé et athée. Mais la nature humaine, avec ses faiblesses héréditaires, pose elle aussi un problème inquiétant. Niez Dieu, il restera l'ennemi que l'homme porte en lui-même : l'alcoolisme, la prostitution. Frôlant ainsi les abîmes de notre existence, Anzengruber nous donne le vertige. Des descriptions qu'il fait des bas-fonds humains monte un relent amer, écœurant. C'est pourquoi les natures trop délicates préfèrent lui fausser compagnie.

La valeur artistique de l'œuvre de Louis Anzengruber oblige, elle aussi, à faire des réserves. Après de belles réussites, on se heurte à des œuvres d'une faiblesse irritante où alternent les hauts et les bas. Théodore Mommsen reprochait à Bettelheim d'avoir passé sous silence ce défaut capital (1). Constatation qui vaut pour l'auteur dramatique autant que pour le conteur. Impossible, dit Latzke, de dresser une courbe d'évolution (2).

Au théâtre, il débute avec trois œuvres admirables : le *Curé de Kirchfeld*, le *Paysan Parjure* et les *Analphabètes ;* puis s'embourbe dans une pièce historique qui reste à l'état de fragment : *Bertha von Frankreich ;* vient *Elfriede*, qui n'obtient qu'un médiocre succès d'estime. Ensuite, la *Fille de l'Usurier* risque de disqualifier son auteur à tout jamais. Aux brusques montées et chutes correspondent des hésitations sans fin. Quand il est au village, c'est la ville qui l'attire. Du paysan, il passe à l'ouvrier ; de l'ouvrier au petit bourgeois. Du drame, il va à la comédie, à la tragédie, à la farce. Du

(1) Bettelheim : *Biographenwege* (1913), p. 99, note.

(2) Latzke, dans Latzke et Rommel : *Œuvres d'Anzengruber*, XV, I, p. 432.

dialecte, il s'élance vers le haut-allemand où l'attendent des échecs ; ce besoin éternel de se livrer à des expériences dramatiques lui a nui considérablement. D'autres défauts entachent l'œuvre. Il ne recule pas, dans certains cas, devant des intrigues invraisemblables. Il néglige l'unité du lieu, même dans le cadre de l'acte. Les expositions traînent en longueur. Des récits, des chants et des éléments mélodramatiques s'étendent au milieu de l'action. Il a tendance à caricaturer ceux qui lui déplaisent, tandis qu'il déborde de générosité pour les orphelins et les enfants illégitimes. Ses tragédies aiment à se terminer dans de terribles catastrophes.

D'autre part, ni la vie, ni le caractère d'Anzengruber ne sont pittoresques et séduisants comme ceux de son ami Rosegger. On voit avec plaisir le petit tailleur ambulant de la Styrie aller de ferme en ferme raccommoder des fonds de culottes, tandis que la soif de s'instruire, l'envie de conter le démangent. Un citadin au cœur généreux le découvre et, après des études tardives, le jeune paysan de la montagne s'engage sur la voie de la gloire où il cueille de jolis contes pleins de sentiment, d'amabilité et de charme. Anzengruber, par contre, qui a eu le privilège de naître à Vienne, ville d'écoles et de progrès, et dont le grand-père maternel était aide-pharmacien, le père fonctionnaire — a été mauvais élève, mauvais apprenti, mauvais acteur. Devenu célèbre à l'âge de trente ans, sa gloire pâlit vite. L'hostilité gronde autour de lui. Il finit par se faire évincer des théâtres viennois pendant de longues années. Il ne cesse alors de se plaindre. Ses lettres sont, parfois, d'une lecture déprimante. Les huit accouchements de sa femme, Adelinde, les échecs au théâtre, les soucis matériels rythment sa vie. Que serait-il devenu sans les secours et les prix en argent dont il a pu quelquefois bénéficier ?

Quant à son caractère, marqué du signe de l'orgueil et de l'entêtement, il n'a rien qui éveille spontanément l'amitié. On aperçoit chez lui une tendance certaine à jouer le rôle de maître d'école. Il est prompt à critiquer les autres (3), mais, personnellement, très

(3) Voir sa critique blessante au sujet de l'almanach de Rosegger : *Briefe*, I, 161, 241.

sensible aux moindres reproches. Il en veut à Friedrich Schlögl d'avoir fait des réserves sur le *Paysan Parjure* (4) ; à la critique professionnelle, toutes les fois qu'elle n'est pas d'accord avec lui (5) ; aux directeurs de théâtre qui l'étouffent en silence (6) ; au public ingrat, qui le désapprouve (7) ; Vacano (8) le classe parmi les auteurs antipathiques de Vienne qui interdisent au public d'avoir une opinion, mais qui s'encensent mutuellement dans les rédactions, afin de se faire passer pour des poètes phénoménaux. Konstantin Wurzbach (9) le montre à la tête de la Bohême viennoise, honorant en Anzengruber un Mahomet, dont Schlögl est le prophète. Mais si Anzengruber se plaisait beaucoup dans cette position de demi-dieu, de cette vanité d'écrivain, peut-être un peu plus développée en lui que chez d'autres, nous ne lui ferons pas un si grand reproche. Il n'en reste pas moins que cet orgueil jette des ombres sur le portrait de l'écrivain.

Caractère rugueux, tempérament orgueilleux, Anzengruber est aussi d'esprit agressif. Il attaque l'Eglise dans une ville profondément catholique. Dans une monarchie fortement réactionnaire, il propose un libéralisme audacieux. Dans un Etat bourgeois, il plaide la cause du prolétariat. Lui, qui avait besoin d'un vaste public pour s'assurer des revenus suffisants, s'aliène systématiquement les catholiques, les conservateurs, les propriétaires, bref presque tous les gens bien pensants. Vers 1875, ses seuls admirateurs seront une poignée d'amis vivant dans le Reich, de religion israélite ou protestante. Anzengruber voulait-il se donner le plaisir de choquer le public ou se venger des souffrances endurées, quitte à payer cher cette explosion de franchise d'un instant ? Ou bien croyait-il sincèrement s'imposer malgré

---

(4) *Briefe*, I, 149 (Anzengruber est jaloux d'Elmar que Schlögl appelle « le poète du peuple ». *Briefe* I, 151).

(5) *Briefe*, I, 155, 156, 158, 162, 181, 203, 204, 214.

(6) Il n'avait pas toujours tort de se plaindre. *Briefe*, I, 239, 271.

(7) Par exemple : *Briefe*, I, 205, 284.

(8) Fr.-A. Mayer : *Aus den Papieren eines Wiener Verlegers*, Wien-Braumüller, 1908, p. 109. Il s'agit d'Emil-Mario Vacano (1840-1892).

(9) Fr.-A. Mayer : *Aus den Papieren...* 87, 88. (Wurzbach est l'auteur du *Biographisches Lexikon des österreichischen Kaiserstaates* en 60 vol. (1856-1871).

tout ? vaincre les résistances ? convertir un public, une ville, un pays ? Oui, tant son optimisme était grand !

Ce qui a toujours manqué le plus à cet écrivain réaliste, c'était le sens même de la réalité. Au moment où, pauvre depuis longtemps, il perd son emploi d'acteur, sans espoir d'en trouver un autre rapidement, il adresse une demande en mariage à Mathilde Kammeritsch, amie d'enfance perdue de vue depuis de longues années, et qui ne lui a donné aucun signe d'amour. Pourquoi cette étrange démarche vouée à un échec certain ? Autre exemple : En 1870, un protecteur lui procure un modeste poste de petit employé dans la police ; c'était la fin des longues années de misère. Ses heures de services (de 8 heures à 14 heures) lui permettaient d'écrire. La preuve en est qu'il a le loisir de terminer *Le Curé de Kirchfeld*. Mais le succès d'une seule pièce suffit pour lui faire oublier la leçon de toute sa vie antérieure. Il démissionne, escomptant, pour l'avenir, Dieu sait combien de succès et de revenus. Il n'a jamais dû se demander si le métier auquel il se livrait corps et âme nourrissait son homme. Peut-être pensait-il aux deux millions de florins que Carl avait laissés à ses héritiers (10), aux 300.000 florins de Nestroy (11), à la villa et aux 15.000 florins de Raimund, mort jeune. Mais ces célébrités du théâtre populaire viennois étaient avant tout des acteurs. Ceux qui dépendaient exclusivement de leur plume ne vivaient pas largement, et les soucis harcèleront Anzengruber sans cesse, malgré une activité ininterrompue. Autre malchance : ses débuts ont lieu quand le théâtre populaire s'écroule de partout. N'importe ! ses illusions, son optimisme, son orgueil, mais aussi son sentiment d'une mission importante à remplir l'aveuglent. Il ne tient aucun compte des graves événements qui avaient bouleversé la vie du théâtre à Vienne depuis 1858. Les connaissait-il seulement ? On dirait qu'il a la nostalgie de la misère : il s'y jette les yeux fermés. Pour comble de malheur, il épousa à l'âge de trente-deux ans une fillette de seize ans (12), ignorante, insouciante, incapable de comprendre son mari et, d'ail-

(10) *Nestroy*, XV, 321 (Edition Rommel).
(11) *Nestroy*, XV, 326.
(12) Bettelheim : *Anzengruber*, p. 112.

leurs, presque constamment occupée à mettre des enfants au monde et à les élever. Anzengruber, à peine marié, son étoile d'auteur pâlit déjà et les échecs se succèdent au rythme même que suivent, pour se multiplier, ses soucis domestiques.

Ainsi, d'optimiste exubérant qu'il avait paru jusqu'alors, Anzengruber devient pessimiste, terriblement aigri, renfermé, même à l'égard de ses amis. Il avait, au cours des années précédentes, pris trois grandes décisions ; toutes trois lui apportèrent d'amères déceptions. D'abord, à l'âge de vingt ans, il s'était fait acteur avec la volonté de percer coûte que coûte ; or, il n'avait aucun talent pour ce métier, mais persista pendant quatre ans avant de s'avouer son erreur et d'en tirer la conclusion pratique (13). Puis, en 1870, il se proclama réformateur du théâtre populaire. Déjà, en 1873, les déboires commencèrent. Il persista. En 1876, seulement, il constata l'inutilité de ses efforts, et, en 1880, il se détourna du théâtre pour ne plus y revenir qu'accessoirement (14). Sa troisième déception — peut-être la plus amère — fut son mariage. Celle qu'il épousa ne l'aimait pas, ne l'avait jamais aimé. Au moment de son mariage avec Anzengruber, elle était fiancée en secret à un officier et n'alla à l'autel que menacée par sa mère. Anzengruber apprit ces faits trop tard. Cette union malheureuse finit par sombrer dans un divorce, quand Adelinde trompa son mari avec un sergent de ville. Anzengruber, comme il le reconnut lui-même, mais trop tard, aurait pu, aurait dû prévoir cette issue funeste (15).

Et cet homme, qui aurait eu besoin de cultiver des sympathies autour de lui, d'être souple et aimable comme Rosegger, de se créer des relations fructueuses, reste enfermé dans sa tour d'ivoire, il risque de perdre les amis groupés autour de lui, hommes enthousiastes venus spontanément pour l'adorer : Rosegger, Schlögl, Bettelheim, pour ne citer que les plus connus. Ce sont des disciples, car Anzengruber a besoin de disciples plus que d'amis. Il aime l'encens. C'est pour cette raison qu'il fuit les cercles où trônent d'autres

(13) *Briefe*, I, 76.
(14) *Briefe*, I, 275, 278, 285.
(15) Extraits de son journal, *Œuvres*, XV, 9, p. 409.

divinités, par exemple le Hackeltrifolium de Berg. Mais Schlögl, ce fidèle prophète d'Anzengruber, a un gros défaut : une franchise brutale ; d'autre part, il ne peut se résoudre à n'adorer qu'un seul dieu. C'est ce qui blesse notre homme. Dès novembre 1871, leur jeune amitié est lézardée (16) ; elle n'en meurt pas tout de suite ; et le vieux Schlögl (17) réussira même à la faire durer jusqu'en 1886. Joseph Wimmer, auteur dramatique (1834-1903) déplaît à Anzengruber à cause « du sentiment exagéré qu'il a de sa propre valeur » (18). Rosegger, loin de Vienne, était moins exposé à la disgrâce. Pourtant, même lui aura bientôt l'occasion de connaître un Anzengruber désagréable. L'auteur du *Curé de Kirchfeld* propose à Rosegger de fonder en commun un *Almanach pour le Peuple ;* mais le Styrien a déjà son engagement en poche. Le Viennois conteste alors à son ami la capacité de faire un almanach vraiment populaire (19). Trois ans après, durant une des rares apparitions de Rosegger à Vienne, Anzengruber, pris de boisson, critique en public ce même Almanach et blesse profondément son ami (20). Anzengruber n'abandonna jamais ce caractère entier. A l'homme écrasé par les soucis d'argent quelqu'un procure un poste de rédacteur. En pareil cas, un autre se serait montré le plus serviable des employés, tandis qu'Anzengruber commença par déclarer qu'il ne lirait pas les manuscrits et, quand la revue organisa un concours, il refusa de faire partie du jury (21). Un épisode bien caractéristique nous est relaté par Bukovics (22). C'était en 1889. L'auteur du *Curé de Kirchfeld* n'avait plus été joué à Vienne depuis dix ans. Voilà que des admirateurs ont enfin réussi à fonder un théâtre dont il sera une des idoles. Emmerich von Bukovics en est nommé directeur. La première pièce qu'on donnera sera d'Anzengruber. Celui-ci vient se présenter à Bukovics, et la scène suivante se passe entre eux :

---

(16) *Briefe*, I, pp. 149-150.
(17) 1821-1892.
(18) Kleinberg : *Anzengruber*, p. 155.
(19) *Briefe*, I, 161.
(20) *Briefe*, I, 241.
(21) Bettelheim : *Anzengruber*, p. 263.
(22) Bettelheim : *Anzengruber*, 157.

— Que m'apportez-vous, maître ? demanda le nouveau directeur, quand l'écrivain, jusqu'alors froid et sceptique, se fit inopinément annoncer au secrétariat. (Longue pause)...

— Ce que j'apporte ?... Rien... Je viens vous poser des questions puisque j'ai promis d'écrire la pièce d'ouverture. (Nouvelle pause). Voulez-vous une pièce qui se passe à la ville ou une pièce paysanne ?

— Mais, maître, vous écrirez ce que bon vous semble. La pièce que vous écrirez conviendra sûrement !... (Longue pause). Anzengruber fixe Bukovics d'un regard pénétrant et, par-dessus les bords supérieurs de son pince-nez, plonge un regard un peu méchant dans les yeux de l'homme d'en face.

— Vous avez de la chance. Car si vous aviez demandé une pièce paysanne, j'aurais situé ma pièce à la ville et vice-versa ! Eh bien, j'ai commencé une pièce paysanne.

Espièglerie ou désir de choquer ?

Autre exemple de son caractère désagréable :

Quand on lui décerne le prix Schiller, la Concordia — cercle des écrivains et artistes viennois — organise une soirée de gala en son honneur : on le fête dans de beaux discours et on attend du maître une réponse solennelle, joyeuse, digne d'une si haute récompense, alors que les paroles brèves et sèches d'Anzengruber jettent le froid sur l'assemblée.

On se heurte aussi, parfois, à son manque de goût. En lisant ses pièces, on se demande, çà et là, comment un homme de la valeur d'Anzengruber a pu écrire telle œuvre ou tel passage. C'est à quoi Mommsen fait allusion en parlant des hauts et des bas si surprenants chez cet écrivain.

Quand il se trompait, écrit son premier biographe, il se trompait énormément. En écrivant ou en lisant, il poursuivait sa propre voie ; on ne pouvait prévoir ses jugements ; maints livres d'aujourd'hui ou d'autrefois, universellement admirés, furent repoussés par lui avec mépris ; il considérait certains chefs-d'œuvre de la technique moderne comme « de la lecture soporifique (23).

Il était capable de mépriser un chef-d'œuvre notoire, tandis qu'il aimait profondément les pièces d'un illustre inconnu, comme celles de Prüller.

Quand des amis, plus jeunes que lui et plus sceptiques, ne pouvaient comprendre qu'arrivé à l'apogée de son art, Anzengruber fît sérieuse-

---

(23) Bettelheim : *Anzengruber*, p. 147.

ment mention de cette sorte de pièces populaires, avec leurs scélérats noirs comme l'enfer et leurs héros vertueux bleu-ciel, alors, au lieu de répondre, il entonnait un des chants dont Brummer avait orné les pièces de Prüller, tant aimées de sa jeunesse (24).

Comme Prüller, Anzengruber fut spécialiste du drame paysan, lui qui pourtant détestait la campagne et les montagnes où vivaient les rustres dont il dramatisait l'existence. Contradictions, laideur, entêtement, orgueil ! Autant de traits saillants dans le caractère d'Anzengruber, autant de traits que ne peut passer sous silence un réquisitoire impitoyable.

*
**

Cependant, il est juste d'avouer que cet homme aux défauts nombreux avait de grandes et fortes qualités. Certes, il était très orgueilleux. Mais cet orgueil — épine dorsale de son énergie — lui a donné la longue et courageuse patience de braver les infortunes les plus variées. « Selbstbewusst » — avoir conscience de soi — tel est le *leitmotiv* de ses lettres de jeunesse. Plus les coups pleuvent sur lui, plus Anzengruber se raidit. Il croit à sa force, à son talent, à son avenir. Contre tout, il prophétise son succès. Avant 1860, il avait déclaré à son ami d'enfance, Franz Lipka, qu'il attendrait le succès jusqu'à trente ans (25). La gloire lui viendra le 5 novembre 1870, à l'âge de trente-et-un ans. Que de privations ! Que d'échecs entre ces deux dates ! Mais il avait voulu réussir coûte que coûte. Le 29 décembre 1864, au lieu de s'écrouler dans la misère, il s'écrie :

Le temps viendra où je prouverai à tous que le talent n'a pas besoin de protection pour percer. Je me protégerai moi-même ! (26)

Après le triomphe du *Curé de Kirchfeld*, à Vienne, un acteur de Bucarest, ancien collègue d'Anzengruber, lui adresse ce beau témoignage :

---

(24) Bettelheim : *Anzengruber*, p. 43.
(25) *Briefe*, I, p. 73.
(26) *Briefe*, I, p. 93.

« Sais-tu, Gruber, que tu peux être fier ; car ce que tu es, ce que tu seras, tu l'es et tu le seras par toi-même, tu restes un original (27).

Devenu célèbre du jour au lendemain, il lui faudra encore infiniment d'énergie et de courage. Heureusement, son optimisme et son ressort, l'orgueil, lui restent fidèles. On attaque ses idées, on critique la valeur littéraire de ses œuvres. La censure mutile ses pièces, ou l'empêche de traiter les sujets qui lui tiennent le plus au cœur. L'opérette d'Offenbach et la jeune opérette viennoise lui enlèvent acteurs, actrices et public. Une crise financière sévit dans les masses et rend l'avenir des auteurs dramatiques extrêmement incertain. Des avatars de tout genre s'en mêlent : la longue et coûteuse maladie de sa mère, puis la mort de celle-ci, le deuil du fils, l'incapacité de travailler pendant de longs mois. Ce sont, d'autre part, des malchances vraiment inattendues. Dans *La Fille de l'Usurier*, Anzengruber fait la caricature des financiers, ignorant que le théâtre où il était engagé comme dramaturge dépendait du baron Tedesco, lui-même financier. Naturellement, la pièce fut sacrifiée. Dans sa comédie de Noël, *Retour au Foyer*, Anzengruber écrit l'histoire d'un notaire qui fait faillite et veut se tuer pour échapper à la honte. Or, à la même époque, le frère de Jauner, directeur du Wiedener Theater, où l'on devait donner la pièce, venait de détourner cinq cent mille florins à la Banque Viennoise d'Escompte. Il était impossible de jouer l'œuvre, d'autant plus impossible que ce même Jauner, également acteur, devait tenir précisément le rôle du notaire indélicat (28). L'auteur perdait ainsi le bénéfice escompté de quelques mois de travail. Quand on donne *Le Ver Rongeur*, œuvre exquise, il fait si beau à Vienne que les gens, au lieu d'aller au spectacle, préfèrent prendre l'air au Prater ou au Ring (29). De sorte qu'une des plus belles comédies allemandes n'eut qu'un modeste succès d'argent. Un autre jour, Anzengruber a la douleur de constater qu'à sa pièce paysanne, *La Ferme sans Fermier*, pièce grave, presque tragique, et d'une stylisation classique, le public préfère un produit douteux du genre

(27) Lettre publiée par Bettelheim dans *Anzengruber*, mais manquant dans les *Briefe*.

(28) *Briefe*, I, p. 208.

(29) *Briefe*, I, p. 234.

de *Blitzmädl*, par Costa (30). Une autre fois, la célèbre actrice Marie Geistinger lui commande une pièce. Il écrit *Braves Gens du Faubourg*. Le travail terminé, mademoiselle Geistinger le refuse (31).

Tous ces malheurs, et combien d'autres, frappent un homme vivant de sa plume et dont le travail de chaque jour réussit à peine à gagner le nécessaire. S'il se plaint souvent, c'est qu'il y a vraiment de quoi. On a raison de s'étonner qu'il ait fondé son existence et celle de sa famille sur un métier aussi aléatoire que celui d'auteur dramatique populaire et qu'il y persiste des années durant. Mais il y a eu aussi beaucoup de malchances imméritées, contre lesquelles il lutte avec une énergie inlassable. La maladie et la mort s'installent à demeure à son foyer. Les soins qu'il faut donner à sa mère épuisent les revenus appréciables de ses glorieuses pièces de début. Adelinde est presque toujours malade. Après huit accouchements, trois enfants seuls restent vivants. Le médecin et le pharmacien émargent largement au budget de la famille. Anzengruber lui-même contracte une maladie de foie et doit faire des cures dans les stations thermales. Pour faire face aux dépenses, il se console par le travail ; alors, la joie devient plus profonde et lui permet de vaincre la souffrance (32). Mais il arrive à Anzengruber, de temps en temps, de ne plus pouvoir écrire, de ne plus supporter la vue du papier et de l'encre et de désirer fuir les hommes et les pensées.

Il mène une vie de forçat. Lui seul, au foyer, peut gagner de l'argent. Sa femme ne sait que dépenser et faire des dettes à son insu. Mis au courant, Anzengruber paie, sans faire de reproches à Adelinde. Sa femme le trompe. Déjà, depuis 1881, il doute de sa fidélité. Le chagrin reste enfermé dans son cœur. S'il se plaint, c'est du théâtre, comme pour égarer les soupçons. Cette femme, pauvre, sans éducation morale, « sortie d'un bourbier » (comme il le dira un jour), mais probablement malheureuse aux côtés d'un homme qu'elle n'aimait pas, a été la triste héroïne d'un drame qui a duré

---

(30) *Briefe*, I, p. 305.
(31) *Briefe*, I, 57, 71.
(32) *Briefe*, II, 87.

de longues années, jusqu'au jour où, n'en pouvant plus, il l'invite à quitter le domicile et à accepter le divorce. Les amis, même intimes, apprirent cette nouvelle avec stupéfaction, tellement Anzengruber avait bien su garder le secret de son infortune (33). Car la grande tragédie de sa vie a été d'avoir aimé sans être payé de retour.

C'est un bonheur, confie-t-il un jour à son journal, de rendre heureux. Malheureux celui qui n'y réussit pas, malgré les efforts de son cœur aimant. J'ai besoin d'être aimé. Ma femme m'a trompé pendant seize ans, à commencer par le premier. Mes enfants sont encore trop jeunes pour me comprendre (34).

Anzengruber mourut quelques mois après, à la suite d'un abcès, terminant ainsi une existence minée par les déceptions et les défaites, par les soucis et un travail d'esclave. Cette coupe de fiel, Anzengruber l'a vidée avec une force d'âme peu commune. Peut-on lui reprocher de s'être tant raidi pour mieux supporter le malheur, qu'il lui en est resté, en face de la vie, cette attitude hautaine marquée d'amertume, et orgueilleuse jusqu'à l'intransigeance ?

***

Anzengruber, cependant, avait de nombreux admirateurs, dont quelques-uns lui venaient de loin. Cet homme savait donc séduire ! Certes, son abord n'était pas facile. En présence de gens qu'il voyait pour la première fois, il était avare de paroles. Quand quelqu'un lui déplaisait, il s'en débarrassait par un silence obstiné. Avait-on le malheur de l'attirer dans un salon, il se sentait « comme une grenouille sous une pompe à air » (35). Les flatteries et les politesses lui répugnaient. Raide et maladroit, il cherchait à cacher son embarras par un air bourru, souvent mal interprété. Mais, au café, le mercredi à la *Niche*, le vendredi à l'*Anzengrube* (d'abord, au café de la *Grille Noire*, puis à la *Poire d'Or*), ses amis avaient l'occa-

(33) Bettelheim : *Anzengruber*, 160.
(34) Extraits de son journal, *Œuvres*, XV, 3, p. 409.
(35) Bettelheim : *Anzengruber*, p. 109.

sion de l'apprécier dans toute son originalité : bavard et exubérant, sarcastique ou plein d'humour, capable de passer une nuit blanche dans une salle remplie de fumée de pipes. Là, on lui présentait les étrangers de passage, désireux de faire sa connaissance, comme ce célèbre critique qui, pour avoir osé attaquer la valeur de Schiller, se vit violemment apostrophé par Anzengruber, rouge de colère, puis abandonné à un silence de mort. Aux amis de la première heure : Friedrich Schlögl, critique attitré des mœurs viennoises ; Christian Schumm, alpiniste et huissier à la Banque Nationale ; Karl Gründorf, ancien directeur de théâtre et écrivain ; parfois Rosegger et l'acteur Martinelli, qu'Anzengruber tutoyait et traitait en frère, vinrent se joindre l'ex-abbé Rudolf Falb, astronome et météorologue, le Docteur Hebentanz, qui avait soigné la mère d'Anzengruber, le peintre Rudolf Alt, le caricaturiste Ernst Juch, et, plus tard, des jeunes, dont le germaniste Erich Schmidt, l'historien Heinrich Friedjung, le politicien Joseph Bendel, le journaliste Anton Bettelheim et l'écrivain Vincenz Chiavacci. A la librairie de Léopold Rosner, Anzengruber partageait avec Adolf Wilbrandt l'honneur d'être l'idole de la maison. De Berlin, Fritz Mauthner et Paul Lindau s'adressent à lui pour obtenir sa collaboration. Deux disciples de Feuerbach rendent, eux aussi, hommage à son grand talent : l'un, Julius Duboc, publie, dans son livre *Reben und Ranken* (1879), une étude sur l'auteur populaire viennois ; l'autre, Wilhelm Bolin, philosophe suédois et bibliothécaire à l'Université d'Helsingfors (1835-1924), sera, avec Anton Bettelheim (1851-1930), l'ami le plus dévoué de Louis Anzengruber, lui apportant un secours considérable, matériel autant que moral. Entre 1878 et 1888, il fait huit pèlerinages à Vienne auprès de son auteur favori. Il traduit certaines œuvres d'Anzengruber, à qui il verse l'argent ainsi gagné. Il lui fait don de la somme de 3.500 florins touchés pour sa traduction des drames de Shakespeare.

Avec le secours de ces hommes, le nom et les travaux d'Anzengruber pénètrent de plus en plus en Allemagne, tandis que les productions de concurrents victorieux à Vienne — O.-F. Berg, Flamm, Wimmer, etc... — ne peuvent dépasser leur province d'origine, où elles tombent même vite dans l'oubli. Comparable aux plus grands,

tels que Raimund et Nestroy, Anzengruber voit sa renommée prendre son vol, non seulement à travers l'Autriche, mais même l'Allemagne.

Avec Mauthner, Lindau, Duboc et Bolin, c'est Hopfen, Homberger, Brahm et Schlenther qui se mettent à son service. Israélites et luthériens rivalisent pour implanter dans le Nord protestant cette œuvre originale, issue d'un sol méridional et catholique. C'est une véritable croisade à laquelle participent aussi des Autrichiens et des Bavarois. En 1876, Lewinski, célèbre acteur du Burgtheater, joue le *Curé de Kirchfeld* au Théâtre National de Berlin. Un an après, le Théâtre Municipal organise des « soirées Anzengruber » où figurent les *Analphabètes* et la *Ferme sans Fermier*. Encore un an plus tard, August Förster donne, à Leipzig, le *Curé de Kirchfeld*, le *Paysan Parjure*, la *Ferme sans Fermier*. En 1879, Marie Geistinger et Joséphine Gallmeyer se montrent en Allemagne dans des pièces d'Anzengruber. Marie Geistinger, en 1881, les joue même en Amérique. En 1884, les Munichois, sous la direction de Hofpauer, donnent le *Paysan Parjure* au Théâtre Wallner de Berlin. Bientôt, cette troupe répandra la gloire d'Anzengruber dans tous les pays de langue allemande. En 1887, L'Arronge présente le *Ver Rongeur* et le *Curé de Kirchfeld* au Théâtre Allemand. Au Théâtre Lessing, Blumenthal fait jouer *Retour au Foyer* (décembre 1888) et le *Paysan Parjure* (avril 1889). L'année suivante, le 2 mars 1890, la *Tribune Libre* couvre de gloire le *Quatrième Commandement*.

Pendant tout ce temps, Anzengruber était déclaré mort à Vienne. Quelle humiliation pour un écrivain ! Nul, il est vrai, n'est prophète en son pays. Toutefois, les grands succès à l'étranger modifieront l'attitude dédaigneuse de Vienne. La ville natale d'Anzengruber reviendra à ses œuvres. Malheureusement, trop tard pour qu'il bénéficie de ce revirement, car il est mort en 1889. Mais l'auteur du *Curé de Kirchfeld* a pu assister à cette conquête du Nord et fixer avec safisfaction ses yeux sur Berlin, où s'offrait ce spectacle réconfortant de l'écrivain populaire viennois méconnu devenant un dramaturge allemand apprécié, un de ceux qui comptent dans la grande littérature.

*
**

Ce succès semble tenir du miracle. Des pièces écrites en dialecte se font applaudir sur tous les théâtres allemands, jusqu'en Prusse ; des drames d'actualité refusent de vieillir : le *Curé de Kirchfeld*, datant de 1870, est joué à Berlin, en 1888, avec un grand succès. C'est que ces œuvres, outre une thèse éphémère, renferment des valeurs durables.

L'Arronge, dans une lettre adressée à Anzengruber, le 14 novembre 1888, en donne l'explication :

Si le conflit politique et religieux de la pièce laisse un peu indifférent le public d'ic. et la génération nouvelle, cette lacune est largement comblée par l'intérêt toujours vif et chaud que l'on prend au conflit humain de votre curé, par la joie que nous donne la langue cordiale et naturelle des personnages et par le respect de la valeur morale et poétique de votre œuvre (36).

Tout ce que le Zeitgeist a engendré périt ; mais le cœur du poète triomphe de la flétrissure du temps. Les amis des pauvres, les fervents de la liberté, les disciples de l'humanité reconnaissent un des leurs dans celui à qui l'on a proposé de donner le titre d' « évangéliste parmi les auteurs dramatiques » (37). Voilà pourquoi les pièces d'Anzengruber, qui malgré tout sont des œuvres de combat, continuent à être lues et jouées. De 1900 à 1915, on a enregistré, dans les théâtres syndiqués, 4.500 représentations patronnées par le nom d'Anzengruber. Le *Paysan Parjure*, considéré comme « classique », se lit dans les écoles (38).

Ces constatations suffiraient à elles seules pour justifier un travail sur Anzengruber, auteur dramatique. Mais notre intérêt ne fait que croître quand nous apprenons qu'on a vu en lui « le plus grand auteur allemand de comédies (39). D'autre part, avec le *Quatrième Commandement*, on le considère comme « le pont entre le grand

(36) Publiée par Castle : *Anz. W.* 2. Teil, 27.

(37) Müller-Guttenbrunn : *Im Jahrhundert Grillparzers*, p. 186.

(38) Dr. Wilhelm Königs : *Erläuterungen zu den Klassikern*, Bd 221 (Paul Sommer : *Erläuterungen zu Ludwig Anzengrubers* « Der Meineidbauer »).

(39) Julius Bab : *Der Mensch auf der Bühne*, fasc. 3, p. 82.

réaliste Hebbel et Gerhart Hauptmann, le grand écrivain naturaliste de la pitié sociale » (40). « Si un auteur, entre 1870 et 1880, a franchi le chemin allant de Hebbel, de Ludwig et de Keller au naturalisme, c'était Anzengruber », ajoute Oskar Walzel (41). Gerhart Hauptmann lui-même a rendu hommage au maître viennois, à qui il reste redevable :

Comme Autrichien et comme Allemand, écrit-il, Anzengruber est d'une franchise totale ; il l'est aussi comme poète et comme auteur dramatique. Ses écrits sont des révélations originales de l'âme allemande. Ils sont en quelque sorte remplis et mus par toutes les forces conciliantes d'un regard aigu, d'un humour riche et d'un humanitarisme universel. Si Anzengruber n'a pas été un auteur dramatique au-dessus de tout éloge, il en était un à sa façon, sans prétention, mais d'une force aussi pénétrante que si son art avait été pathétique. Tous connaissent et aiment Anzengruber, on retourne sans cesse au théâtre voir ses pièces ; c'est là un des signes les plus beaux qui annoncent la venue du printemps et de l'été allemands. Que ce printemps et cet été arrivent ! (42).

Ce n'est pas un mince mérite que de récolter de tels éloges.

---

(40) Holl : *Geschichte des deutschen Lustspiels* (1923), p. 297.
(41) O. Walzel : *Die deutsche Dichtung seit Goethes Tode*, p. 126.
(42) Passage cité par E. Castle, *Anz. Werke*, 1re partie, p. 171.

PREMIERE PARTIE

COMBATS

CHAPITRE PREMIER

Années de Formation (1839-1870)

Je n'ai pas étudié ; je ne sors d'aucune Faculté ; j'ai à peine fréquenté l'Ecole Réale. Par contre, j'ai subi, d'un bout à l'autre, l'école terriblement amère de la vie ; et ces années-là, s'il est permis de les considérer comme des années d'études, ne comprenaient pas moins de quinze classes !

(Lettre à Bolin, 31 déc. *Briefe*, I, 331.)

*
**

Louis Anzengruber affirme tenir son talent dramatique de son père, Johann Anzengruber, fils d'un paysan de la Haute-Autriche, fonctionnaire subalterne à Vienne et auteur de quelques tragédies non jouées (1).

Né à Weng, le 21 mars 1810, Johann Anzengruber, enfant fragile, probablement destiné à la prêtrise, fit ses études au lycée de Salzbourg (1824 à 1832), avant de s'immatriculer à l'Université de Vienne comme étudiant en droit (automne 1832). N'ayant pas les ressources pécuniaires nécessaires, il posa presque aussitôt sa candidature à un poste de fonctionnaire. Il entra dans l'administration des domaines impériaux, le 25 mai 1833, et fut titularisé trois ans

(1) *Briefe*, I, 287.

après, avec un traitement de 350 florins, plus cent florins d'indemnité de résidence (1er juillet 1836). Considéré par ses supérieurs comme consciencieux, il reçut des augmentations successives : cinquante florins le 9 novembre suivant ; soixante-dix, le 24 janvier 1838 ; cinquante, le 15 juin 1842. En 1844, il fut classé dix-huitième sur 62 fonctionnaires de la même catégorie. Johann Anzengruber pouvait espérer devenir un jour comptable de la Cour ou conseiller des Finances (2).

Au cours d'une promenade au Schwarzenberggarten, Johann fit la connaissance de Maria Herwig — ou Herbich (l'orthographe du nom varie) — qui avait près de cinq ans de plus que lui. Il l'épousa le 13 février 1838. Maria était la fille d'un aide-pharmacien décédé en 1835. De ce mariage naquirent deux enfants : une fille, Emi (née le 20 octobre 1838, morte le 10 novembre de la même année) et un fils, Louis (né le 29 novembre 1839). Une catastrophe effroyable brisa ce jeune bonheur quand Johann Anzengruber mourut, le 8 novembre 1844, foudroyé par une « paralysie du cerveau » à l'âge de trente-quatre ans, laissant à son fils, pour tout héritage, une caisse remplie de livres et de manuscrits : des essais lyriques, quatre tragédies et un poème dramatique ; écrits où abondent les invraisemblances et les coups de théâtre (3).

Grâce à des relations, on avait envisagé, un instant, la représentation de *Patrie et Amour*, au théâtre de Karlsruhe. *Berthold Schwarz* affronta les feux de la rampe, au théâtre de Budapest, le 19 décembre 1840, mais sans succès. Grillparzer, sollicité par la baronne Münk, lut la pièce et — contrairement à l'opinion de Louis Anzengruber — fixa par écrit l'essentiel de sa critique défavorable. En somme, Johann Anzengruber a écrit pour son tiroir. Si son nom figure au *Lexique biographique* de Wurzbach et dans les *Feuilles Autrichiennes pour l'Art et la Littérature* (1845), c'est grâce à la puissante protectrice déjà nommée. Il reste néanmoins que les essais littéraires de Johann ont rempli d'or-

(2) Tous ces renseignements reposent sur Castle : *Anz. Werke*, I, 15-21.

(3) Les titres de ces pièces : *Patrie et Amour*, *Berthold Schwarz* (antérieures à 1840), l'*Oracle*, 1840, *Sophonisbe*, 1841, et *Theodat*, 1842.

gueil le cœur de son fils, Louis, et que Marie Anzengruber, aux côtés de son mari, a appris cette longue et courageuse patience dont elle eut besoin plus tard pour attendre, jusqu'à l'âge de soixante-quatre ans, le premier grand succès littéraire de son fils.

***

Il ne semble pas que l'œuvre du père ait exercé une influence capitale sur la décision du fils de se consacrer au théâtre. Cette vocation se manifesta soudainement quand Louis eut dix-neuf ans.

A la mort de Johann, le jeune Anzengruber avait cinq ans. La mère et la grand'mère élevèrent le petit orphelin. Elles l'envoyèrent tard à l'école. Il avait huit ans quand il apprit à lire et à écrire chez les frères Piaristes. Les bulletins de l'écolier, pendant les premières années, n'étaient pas mauvais. En 1852-1853, il a peut-être interrompu ses études. Puis, on le trouve inscrit à l'Ecole Réale « An der Landstrasse », où des maîtres de tout premier ordre lui enseignaient la religion, l'allemand, l'arithmétique, la comptabilité, la chimie, la géographie, l'histoire, le dessin, l'architecture et la calligraphie. Anzengruber est déclaré faible en allemand. Il est intéressant de noter que cette institution était d'ordre professionnel, préparant aux écoles techniques et à l'Ecole des Beaux-Arts. D'où l'on peut conclure qu'Anzengruber avait eu de bonne heure l'intention, dont il parla plus tard, de se faire peintre ou sculpteur. Mais il perdait de plus en plus le goût du travail. D'élève moyen, il devint médiocre.

Une nouvelle catastrophe bouleversa alors sa vie. Le 31 juillet 1854, Louis, pâle, les traits décomposés, entrant chez son camarade Lipka sans dire bonjour, jeta en tremblant ces mots : « Grand'mère vient de mourir », et s'enfuit. Il avait quinze ans et demi. Ce décès entraîna le désastre matériel redouté depuis longtemps. La maladie de la vieille femme, les frais d'enterrement avaient englouti la plus grande partie des économies de la famille. Bientôt, Marie Anzengruber ne pourra plus compter que sur sa pension de 166 florins 40 kreutzer par an. La veuve et son fils quittent leur modeste appartement pour s'installer dans une chambre à deux lits. Auparavant, ils vendirent tous les meubles et, avec l'argent ainsi réalisé, Marie ouvrit une petite mercerie. Louis quitta l'école en 1855 (4), empor-

(4) *Œuvres*, I, 262.

tant plus de « soif de savoir que de savoir » (5). Pour étancher cette soif, il accepta, en 1856, d'entrer dans une librairie comme commis. C'était enfermer le loup dans la bergerie. Anzengruber, toujours plongé dans la lecture, ne remuait pas un doigt sans en avoir reçu l'ordre formel (6). Ainsi, son patron et lui se supportèrent pendant trois ans (7). Mais un jour la patience de son maître prit fin, et l'apprenti fut congédié sans certificat de fin de stage (1858).

Le jeune chômeur décida alors de se faire un nom dans la littérature dramatique. Shakespeare, Schiller, Johann Anzengruber, Grillparzer et quelques autres auteurs lui servirent de modèle. Kotzebue et Iffland lui révélèrent la routine du théâtre. Mais, bientôt, il se sentit trop jeune pour le genre difficile de la tragédie et essaya alors d'écrire des pièces populaires à la manière de Kaiser (8); il les lut à sa mère et à Lipka, puis les jeta au feu. Vers la même période, il rédigea aussi une longue poésie, probablement inspirée du *Diable boiteux*, de Le Sage, sur les égarements de l'amour sensuel, où les scènes érotiques étaient illustrées de dessins à la plume (9).

Pendant qu'il se livrait à de telles frivolités, la misère ne faisait que croître autour de lui. Quelques travaux de copiste pour une société d'assurances étaient tout l'appui pécuniaire qu'il était capable de donner à sa mère, laquelle se demandait, peut-être avec angoisse, comment tout cela finirait. Pour comble de malheur, son fils eut la fièvre typhoïde. On le transporta à l'hôpital le 25 août 1859 ; il y resta jusqu'au 18 octobre, lisant beaucoup durant sa convalescence et mûrissant une décision funeste, celle de se faire acteur.

Sa pauvre mère, contente de le voir arraché à la mort, le laissa à son destin.

*
**

(5) *Œuvres*, I, 233.
(6) *Œuvres*, I, 233 et 270.
(7) Bettelheim : *Anz.*, p. 42.
(8) *Briefe*, I, 288.
(9) Castle : *Anz. W.*, I, 46.

Il se présenta d'abord chez Karl Treumann, acteur célèbre du Carltheater. Celui-ci s'offrit à le faire travailler gratuitement. Mais, constatant bientôt qu'Anzengruber n'était pas doué pour le métier de mime, il espaça les leçons, puis les cessa, déclarant nettement qu'il ne pourrait faire engager son élève dans un théâtre de Vienne, fût-ce pour l'emploi le plus modeste. Le disciple rebelle s'obstina. En juin 1860, il s'adressa à Groll — alias Ludwig von Hodor — directeur du théâtre d'amateurs à Meidlingen, lequel n'avait pas bonne presse (10), quoique de grands acteurs y eussent débuté : Joseph Wagner, Albin Swoboda, Kottaun, Matras. Après quelques mois à Meidlingen, Anzengruber trouva un engagement au théâtre de Wiener-Neustadt, à partir du 29 septembre 1860. Les rôles qu'on lui confia là se réduisaient en moyenne à six mots par représentation ; en d'autres termes, il n'était que figurant, mais aux gages de 30 florins par mois, et, pendant des années, il chercha vainement un emploi aussi proche de Vienne et aussi lucratif.

D'autre part, le théâtre de Wiener-Neustadt était coquet et son répertoire bien choisi. On y jouait des drames de Schiller, Kleist, Redwitz, Bauernfeld, Bäuerle, K.-Fr. Hensler, Nestroy, Prüller, Fr. Hopp, Birch-Pfeiffer, Mirani, Fr. Kaiser, Anton Langer, Elmar et des opérettes d'Offenbach (11). Excellente occasion pour un

---

(10) Bibliographie du Théâtre de Meidlingen :

1° *Illustr. Wiener Extrablatt* du 26 février 1874 ; 20 avril 1881.

2° Friedrich Schlögl : Vom bittern Leiden und Sterben des Meidlinger Theaters. (*Neues Wiener Tagblatt*, 24 avril 1874, 23 et 24 juillet 1878.)

3° Josef Wimmer : Vom alten Groll. (*Neues Wiener Tagblatt*, 23 mars 1888.)

4° C.-V. Chatelain : Drei Jahre im Meidlinger Theater. (*Der junge Kikeriki*, Beilage, 1888, pp. 514-526.)

5° L. Anzengruber : Unterm Mond 1860. (Bettelheim : *Briefe*, I, p. XXIII).

6° L. Anzengruber : Theatrum Meidlingianum. (Bettelheim : *Briefe*, I, p. XXV).

(11) Quelques pièces de ce répertoire :

Bäuerle : *Gisperl und Fisperl ;* Bauernfeld : *Das Tagbuch* ; Birch-Pfeiffer : *Schloss Greifenstein, Hinko ;* Elmar : *Goldteufel ;* Flamm-Wimmer : *Den Teufel im Herzen ;* K.-Fr. Hensler : *Die Teufelsmühle am Wienerberg ;* Fr. Hopp : *Doktor Fausts Hauskapchen ;* Fr. Kaiser : *Der Schneider als Naturdichter* ; Kleist : *Kätchen von Heilbronn* ;

débutant d'étudier les œuvres les plus variées. Parfois, même, des acteurs réputés venaient donner des représentations : Lewinsky (du Burgtheater), dans *Les Brigands* de Schiller ; Rott, dans *Le Diable au Cœur* par Flamm-Wimmer (12) ; Matras, dans les pièces de Nestroy !

Mais, le dimanche des Rameaux, après la dernière représentation de la saison, personne ne retint Anzengruber dans la petite ville de son premier engagement.

En avril 1861, il retourna à Vienne, où il se mit vainement à la recherche d'un modeste emploi dans les théâtres de la capitale. Et deux nouvelles, *Thron und Fischerhütte* et *Ludmilla* (publiées par le *Télégraphe*) lui rapportent 58 kreutzer ! C'est tout l'argent qu'il gagna durant quatre mois. Sa mère dut emprunter à un horloger, à qui elle donna en gage son titre de pension pour la durée d'un an. En septembre, nous le voyons enfin engagé à Krems, mais, cette fois, son directeur se déclare insolvable dès fin janvier ; il passe alors au théâtre de Steyr, qu'un malheur du même genre fait sombrer le 21 mars.

Pour fuir la faim, Anzengruber accepte alors le premier engagement qui se présente à lui. Le 27 juin 1862, il descend le Danube et débarque à Apatin le lendemain au soir, admis dans une troupe ambulante ; au lieu des 25 florins promis, il n'en reçoit que 20 et on l'appelle Gruber « pour plus de facilité » : nom mutilé qu'il gardera désormais, volontairement, jusqu'à l'époque de sa célébrité. A Palanka, deuxième étape de cette triste odyssée, les représentations ont lieu dans la cour d'une auberge (13). Ne pouvant payer ses dettes, Anzengruber s'enfuit avec un camarade et trouve

---

Langer : *Zwei Mann von Hess*, *Ein Wiener Freiwilliger* ; Laube : *Graf Essex* ; Mirani : *Eine Judenfamilie* ; Nestroy : *Talisman*, *Liebesgeschichten und Heiratssachen*, *Die schlimmen Buben* ; Offenbach : *Das Mädchen von Elisonzo* ; Prüller : *Toni und sei Burgei* ; Redwitz : *Der Zunftmeister von Nürnberg* ; Schiller : *Kabale und Liebe*, *Die Räuber* (avec Lewinsky).

(12) Il est probable que Thomas, dans Flamm-Wimmer : *Den Teufel im Herzen* (*le Diable au cœur*), est l'ancêtre de Brenninger personnage du théâtre d'Anzengruber (*Les Analphabètes*).

(13) *Œuvres*, I, p. 242.

un nouvel engagement à Mitrovic, près de la frontière serbe. De juillet à septembre, il joue à Vincovce ; de septembre à mars, pour 26 florins par mois, à Esseg, « chez les Slovaques », comme dit sa mère avec effroi. A Pâques 1863, son directeur ne fait aucune difficulté pour le laisser partir. Il emprunte de l'argent et, de nouveau, retourne à Vienne.

Après trois mois de chômage involontaire, il se voit d'abord au théâtre d'été de Vöslau (17 juin-20 septembre 1863), et, ensuite, pour la saison d'hiver, à Marbourg, sur la Drave. Un rayon de soleil traversait la sombre carrière du jeune acteur. Vöslau surtout fut pour lui une cure d'optimisme. Il avait peu de travail : des rôles de tout repos, de domestiques, de banquiers, de négociants, de geôliers, et il savait profiter largement de ses nombreux loisirs, entreprenant une grande offensive — la seconde — pour s'imposer comme auteur dramatique.

***

Sa première tentative pour forcer les portes de Vienne remontait à l'année 1860. Avant son séjour à Wiener-Neustadt, il avait terminé une pièce populaire : *Les Parents retrouvés*. A Wiener-Neustadt, ensuite, il avait écrit une farce : *l'Oncle est arrivé*. Mais le secrétaire du théâtre de la Josephstadt lui avait retourné les manuscrits sans les lire ; exemple suivi par le secrétaire du théâtre An der Wien. Même refus, enfin, de la part d'une agence.

Anzengruber n'insista pas davantage. Pendant les deux années suivantes, il n'écrivit que pour lui et pour ses confrères. Ceux-ci, groupés en amicale par Karl Gürtler — collègue d'Anzengruber à Wiener-Neustadt et à Steyr — se réunissaient une fois par semaine, oubliant les misères de leur existence d'acteurs, dans une joyeuse soirée. Ils éditaient un périodique manuscrit : « La Mauvaise Langue ». L'amicale s'appelait l' « Assemblée des Dieux ». L'humour et l'ironie régnaient dans ce cénacle littéraire et dans ses feuilles volantes.

Par la tournure de son esprit, Anzengruber était ici le bienvenu. Depuis longtemps, il avait pris l'habitude de considérer surtout le côté comique des choses. « Tout ce qui se passe sous la lune est une

satire à l'adresse du Créateur », avait-il écrit, en guise de devise, sur son recueil de 1860. Son orgueil était d'être « un esprit éclairé, optimiste et sarcastique » (14). Vite, sa manière devint « méphistolodique » (15). Son anticléricalisme, révélé par sa lettre de l'hôpital (16), se précise dans un dialogue entre *Méphisto* et un moine (17), et sa satire littéraire se formula dans « *Méphisto*, suite » (18), en 1862.

Sous la forme dramatique, cette double satire donna naissance à deux parodies. La première, écrite à Wiener-Neustadt, et intitulée *Le Marchand de pain d'épice de Nuremberg* (19), persiflait le faux goût, représenté par Oscar von Redwitz, auteur des *Maîtres de Corporations de Nuremberg* (20), et ridiculisait les représentations plus que médiocres que les petits théâtres de province osaient offrir à leur clientèle. Dans sa parodie, Anzengruber tenait, à lui seul, les rôles de tous les membres de la corporation. — (Il n'inventait pas : en novembre 1861, il avait été obligé de remplacer les six trabans dans *Marie Stuart*.) — Le parterre, les acteurs sur la scène suffoquaient de rire (21). Pour récompenser l'auteur, les « dieux » lui offrirent une cravate en satin blanc (22). Le succès de la petite parodie fut si vif que, vers la fin de l'année, quand une partie des anciens acteurs de Wiener-Neustadt était installée à Steyr, tandis qu'Anzengruber gémissait dans son exil à Krems, ceux de Steyr lui demandèrent l'autorisation de donner une deuxième représentation du *Marchand de pain d'épice*. Ce fut un nouveau triomphe. Victoire remportée devant un public restreint, mais composé de connaisseurs, dont les applaudissements firent du bien au cœur de l'auteur. Reconnaissant, il les gratifia, environ un an plus tard, d'une nouvelle parodie (23).

---

(14) *Briefe*, I, 54.
(15) *Briefe*, I, 40.
(16) *Briefe*, I, 3.
(17) *Œuvres*, I, 63, etc...
(18) *Œuvres*, I, 72, etc...
(19) *Der Lebzelter von Nürnberg.*
(20) *Der Zunftmeister von Nürnberg.*
(21) Bettelheim : *Anzengruber*, 256.
(22) *Briefe*, I, 41.
(23) *Die schauderliche Plunzen.*

Celle-ci s'en prend au drame de chevalerie qui sévissait en Autriche autant qu'en Allemagne, ce qui n'est pas peu dire (24). En vain, Nestroy avait combattu ce genre funeste, qui continuait à hanter les théâtres de province. A Krems, on avait de très beaux costumes pour le Ritterstück, tandis que la farce s'ornait de très pauvres vêtements (25). Dans la capitale, c'était la Josephstadt qui se signalait par sa « chevaleromanie ». Ainsi étaient répandus, dans le public, les produits les plus invraisemblables, dont se scandalisait le réalisme d'Anzengruber. La réaction de celui-ci se manifesta dans sa ballade satirique : les *Noces du Seigneur de Greiffenegg,* et dans sa parodie : l'*Effroyable boudin.* N'essayons pas d'analyser cette petite œuvre, écrite pour susciter le fou rire. Il suffira de noter qu'on l'a jugée supérieure à *Roderich und Kunigunde,* de Castelli. Mais ce n'est pas qu'une satire littéraire. On y retrouve aussi l'anticléricalisme de *Méphisto* et les premiers éléments des futurs contes du Casseur de pierres : l'*Histoire des cieux de jadis* et *En voilà une du Diable.*

A la même époque, Anzengruber écrit un « roman » satirique en quinze pages : *Japhet qui cherche plus sot que lui,* travail commandé par Gürtler. L'auteur avait toute liberté d'action ; il lui était recommandé seulement de ne pas oublier un certain inspecteur de théâtre mal vu par les acteurs de Steyr. La plume court, alerte, joviale, rêveuse un temps, puis, ironique et méchante. Cette fois, l'auteur part en guerre contre le romantisme sentimental et « le culte de la lune » (26) ; cet Anzengruber-là ne se démentira jamais. Il s'amuse à observer froidement la naïve tendresse de deux jeunes amoureux ; il lance une pointe acérée à l'idyllique et sot rêve d'amour d'une jeune fille de seize ans, et assène un coup de massue au nommé Achatzius Triller, grippe-sou, dont la stupidité dépasse les bornes permises.

---

(24) Sur la « chevaleromanie », voir F.-X. Garnier : *Meine Pilgerfahrten,* p. 347. Nagl-Zeidler : *Geschichte der Lit.,* I, 362-369, 372, 481-507.

(25) *Briefe,* I, 37.

(26) Voir aussi la poésie intitulée : *Persiflage der lyrischen Mondanheulereien.*

La satire de l'auteur ne se tait qu'aux portes du cimetière ; même là, au milieu de la paix sereine des lieux, le regard d'Anzengruber reste aux aguets et découvre, jusque dans les inscriptions des tombes, la sottise humaine. La pensée de la mort l'apaise un instant ; mais la chapelle, où une veilleuse continue à répandre ses lueurs vacillantes — « lumière pour aveugles » — lui rappelle l'existence de la religion, ce mensonge qu'il abhorre. Il se détourne avec un haussement d'épaules.

L'été 1862 met fin à cette littérature satirique. Le vagabondage commence. Loin de ses amis, Anzengruber mène une existence sombre où il se sent comme transi ; où ses pensées forment des « glaçons autour de la lave de son inspiration poétique » (27).

Enfin, en juin 1863, il retrouve la joie de vivre et de créer, à Vöslau, petite ville située dans une contrée riante au pied du Wienerwald, non loin de la station balnéaire de Baden. Le petit théâtre d'été où le malheureux a trouvé asile arbore un air de fête. Des drapeaux flottent au vent. Une enseigne annonce le nom du directeur : Johann-Edler von Radler. A l'arrière-plan s'élèvent des chalets suisses dans un cadre de verdure. Vienne n'est pas loin. Les lettres d'Anzengruber à son ami Lipka s'ornent de nouveau de vignettes : signe d'optimisme et de gaieté.

En juin, une comédie en un acte : *De Charybde en Scylla* (28) est terminée ; en juillet, il rédige un drame en deux actes : *La Tentation* (29), et un prologue : *Le Testament du Meurtrier*, sans compter un livret d'opérette : *Der Automat*, et une comédie en un acte : *Le Télégraphiste en service de nuit*. A Marburg, il écrit encore deux drames : *Il guérit de son amour* et *Le Déserteur de la Grande Armée ;* le début d'un roman : *Pierre de Strass ;* une farce : *L'Epicier et sa fille* (30) ; et une pièce populaire : *Gant de peau et Tablier de cuir* (31).

---

(27) *Briefe*, I, 46.

(28) *Vom Regen in die Traufe.*

(29) *Die Versuchung.*

(30) *Die Kommisin oder der Krämer und sein Töchterl.*

(31) *Glacehandschuh und Schurzfell.*

Mais les secrétaires de théâtre n'ont, pas plus qu'en 1860, envie de lire les productions dramatiques de Gruber. Par contre, Radler, à Marburg, fait jouer *La Tentation* au bénéfice de l'auteur. Résultat mince en apparence : treize florins de recettes, les applaudissements d'un public restreint et l'éloge d'un petit journal de province : *Le Correspondant de la Basse-Styrie* (32).

*
**

L'heure d'Anzengruber n'était pas encore venue. Il s'en affligea. L'infortune surtout de *Gant de peau et Tablier de cuir*, en 1864, le laissa abattu plusieurs mois. Des treize pièces qu'il avait écrites jusque-là, une seule avait été représentée dans un petit théâtre de province. Il avait rempli de notes et de plans trente-deux carnets (33). Mais aucun espoir de succès ne s'annonçait. « Encore une victoire comme celle-ci, écrit-il à Lipka, et je serai perdu pour le théâtre allemand » (34).

Au désespoir de l'auteur dramatique s'ajoute celui de l'acteur doutant de son talent : de nouveau, après Marburg, qu'il quitte le 17 mars 1864, Anzengruber ne trouve d'engagement que dans une troupe ambulante, pour 24 florins par mois. En avril, il débute à Warasdin. En mai, nous le trouvons à Gross-Kanisza, en juin à Csakathurn, fin juillet et août à Rohitsch-Sauerbrunn, où il joue dans une misérable baraque en bois. Son tuteur, Schumacher, essaie de sauver le poète en lui, en intégrant l'homme dans la vie pratique. Mais Anzengruber signe un nouveau contrat et continue sa vie nomade : en septembre, à Bruck an der Mur ; en octobre et novembre, à Leoben ; de décembre 1864 à février 1865, à Pettau ; en mars et avril, à Radkersburg. Maintenant, on lui confie des rôles intéressants : celui de Leonhard, dans *Maria Magdalena ;* de Wurms, dans *Kabale und Liebe ;* de Kaunitz, dans *Wort an den Minister.* Le public de

---

(32) *Korrespondent für Untersteiermark*, 3e année, n° 27, Théâtre. Voir aussi l'article de Radler dans *Deutsche Wochenschrift*, 1882, n° 21, éditée par Friedjung.

(33) *Briefe*, I, 73.

(34) *Briefe*, I, 89.

Radkersburg l'applaudit. Cependant, Anzengruber ne se fait plus d'illusion sur son avenir d'acteur. Dans une lettre du 29 juillet 1864, il avait déjà avoué à Lipka ne pas posséder ce talent extraordinaire du bon acteur, que la raison ne peut remplacer (35). Déjà, la question de la vocation ne se posait plus, mais seulement celle de l'existence et de la délivrance. « Si tu veux rester homme, renonce au théâtre », écrit-il à Lipka (36). Lui était prêt, maintenant, à accepter un poste de comptable.

A la même période, il traversa aussi une crise sentimentale. En avril 1864, il manifesta soudain le désir de se marier avec une certaine Marie Wallner, amie d'enfance, plus âgée que lui et, d'ailleurs, perdue de vue. Il l'appelait « l'unique, encore toujours l'unique, et qui ne sera peut-être jamais la mienne » (37). Il dépêche Lipka auprès d'elle ; mais l'acteur n'est pas agréé comme prétendant. Presque en même temps, il s'éprend d'une collègue et ne redevient raisonnable que « lorsque les militaires interviennent, génie et hussards » (38). Une Joséphine le mène comme elle veut. Pour une chanteuse, il écrit des poésies rétribuées en savoureux baisers. Il s'éprend d'une actrice, M^lle^ Wilzeck, et « pour la première fois de sa vie, sérieusement ». Son amour pessimiste s'épanche dans de nombreuses poésies, qu'il croit dignes de rivaliser avec celles de Heine. Dans une *Poésie japonaise,* il donne libre cours à sa sensualité et, ailleurs, il fait l'éloge de la *Prostituée, femme idéale.*

La réaction se fit étonnamment vite. C'est d'un abattement voisin du désespoir que témoigne encore la lettre du 12 novembre 1864. Six semaines plus tard, à Noël, le calme est revenu dans son cœur et dans son esprit. Sa décision de renoncer au métier d'acteur reste inébranlable : il veut écrire, non mimer. Pour guérir de son amour, il prend des « douches froides ». Pour s'imposer comme auteur, il compte sur sa bonne étoile.

« Si tu es fils de Dieu, aide-toi toi même », décide-t-il, l'arrogance d'autrefois lui revenant. Il forcera ses prophéties d'un avenir glo-

(35) *Briefe,* I, 76.
(36) *Briefe,* I, 77.
(37) *Briefe,* I, 72.
(38) *Œuvres,* I, 254.

rieux à se réaliser (39). Mais, en attendant, la misère reste sa fidèle compagne. Il ne reçoit pas de réponse de Forst, qui conserve toujours par devers lui *Gant de peau et Tablier de cuir ;* aucune nouvelle de Budapest, où il espérait trouver une situation ; aucune nouvelle de Gratz, où il avait essayé de faire jouer ses pièces. Il « quitte l'arène fatigué et couvert de blessures comme un lutteur meurtri jusqu'aux os » (40).

Le 6 avril 1865, il expédie la caisse contenant ses « provisions littéraires ». Pour pouvoir commencer à lire ses œuvres à Lipka dès le lendemain de son arrivée à Vienne, il emporte un paquet d'écrits dans un sac de paille tressée. Deux mois passent. Au début de juin, il retourne à Vöslau, s'installe dans la maison qu'il avait habitée deux ans plus tôt, met de l'ordre dans ses « archives », déchire son absurde *Léviathan* et se propose d'écrire une pièce : *Les Roses jaunes,* et deux nouvelles : *Anne la voleuse* et les *Extraits des cahiers d'un prêtre.* Mais le travail n'avança pas. D'autre part, de mauvaise humeur, il se plaint de son ivrogne de patron et traite ses collègues de bande immorale. Congédié par Radler au début de septembre, Anzengruber retourne à Vienne pour s'y fixer définitivement.

***

Il accepte l'hospitalité que lui offre Lipka dans la Rainergasse et, de nouveau, se met à la recherche d'un emploi. Il avait peu de chances d'en trouver un. Mais voici qu'en janvier 1866, la baronne Pasqualati ouvre le Théâtre de l'Harmonie, autorisé par privilège impérial, en date du 24 octobre 1860. C'est là que Louis Anzengruber fit ses débuts d'auteur dramatique à Vienne. Fouillant dans ses cartons, il en avait extrait une comédie en un acte, écrite à Vöslau en 1863 : *Le Télégraphiste en Service de Nuit.* La baronne jugea la piécette acceptable, la soumit à la censure en février et la fit représenter le 22 avril, entre une autre pièce en un acte et des tableaux plastiques. Mal vue par le critique du *Fremdenblatt,* qui blâme la platitude du dialogue et la pauvreté des idées, mais rejouée

(39) ***Briefe,* I, 92.**
(40) ***Briefe,* I, 99.**

le lendemain, elle disparut de l'affiche. Nous en connaissons l'analyse, grâce aux archives de la censure.

Quelqu'un orienta alors Anzengruber vers une autre voie. Il obéit, prit des leçons pour devenir chanteur comique et, en automne, se présenta devant le public de Znaïm, qui le siffla. Il retourna vite au Théâtre de l'Harmonie, dans la triple qualité d'acteur, d'auteur et de remanieur de pièces.

De toute la période entre le 28 août 1865 et le 22 décembre 1869, une seule lettre nous est conservée ; elle date du 31 janvier 1867 et porte l'adresse de Gürtler :

Cher ami, frère dieu et directeur de théâtre, profitant enfin d'un moment qui me permet de détendre mon esprit et mon corps, je saisis la plume pour t'envoyer le bonjour et pour te féliciter. Quant à moi, je suis engagé au Théâtre de l'Harmonie, bel établissement où je m'exerce dans les épisodes les plus difficiles, car souvent il n'est vraiment pas facile de retenir toutes les répliques, après lesquelles je n'ai rien à dire. Ce travail me vaut la modeste rétribution de 50 kreutzer par soirée et la somme énorme de vingt florins de gages par mois. Je m'y résigne parce que je veux rester près de la source, à Vienne, et travailler avec ma plume. Jusqu'à présent, je n'ai pas à me plaindre d'elle. Je gagne quelque argent. Mais dans la situation que j'occupe en ce moment, et où je ne sais jamais le soir si ma charrette ne versera pas le lendemain, il me manque le succès dont on a besoin pour se faire un nom, aussi modeste fût-il : une raison sociale qui inspire confiance à autrui, pour que mon avenir ne reste pas lié à cet établissement de courte haleine.

Les événements qui m'ont fait échouer sur le banc de sable de la Rossau (41) — tel un Robinson, ballotté par la mer et trempé par le naufrage, mais privé du secours du noir Vendredi, par contre exposé à beaucoup de vendredis noirs, id est : jours de jeûne — ces événements, je te les raconterai quand nous nous reverrons. La guigne me poursuit... Récemment, tous les journaux ont plus ou moins condamné un de mes produits destiné au sus-dit hospice dramatique de Vienne. La pièce, intitulée : **Le Turc réformiste** (42), avait été écrite à la demande de notre spirituelle directrice, qui voulait utiliser encore une fois un certain costume turc. Je n'ai pas résolu sans adresse ce devoir d'écolier. Mais la censure me prit pour un mauvais garnement et les crayons rouge et noir ont supprimé environ vingt-trois pages, sur les quarante pages que contenait le manuscrit. Miséricorde divine ! Ce qui restait ne valait pas la peine qu'on en parlât. Cependant, la directrice ne partageait pas cet avis, elle ne me laissa pas remanier ma pièce. L'essentiel,

---

(41) Faubourg de Vienne où se trouvait le Théâtre de l'Harmonie.

(42) *Der Reformtürk.*

pour elle, était de saisir l'occasion de faire admirer ses actrices dans de jolis atours (43).

Le *Turc réformiste*, mutilé par la censure, blâmé par la critique, sifflé par le public (44), fut néanmoins donné sept fois. Deux mois après, Anzengruber présenta au public un autre travail également fait sur commande, un conte dramatique pour enfants : *La Libellule*, utilisation habile du ballet de Markwort. Jeunes et vieux applaudirent la charmante petite œuvre (45). Le journal *Wanderer* avait publié, peu avant, la nouvelle d'Anzengruber : *Une lettre qui tue* (46), et allait en publier une autre : *La Sombre Epitaphe* (47), de sorte que le nom d'Anzengruber — sous sa forme abrégée de Gruber — commençait à pénétrer un petit peu dans le public, quand la baronne Pasqualati, aux prises depuis longtemps déjà avec les difficultés financières, ferma le Théâtre de l'Harmonie, le 9 mai 1867.

***

Sans emploi, Anzengruber, avec presque toute la troupe des acteurs de la Baronne, émigra à Hietzing, auprès d'un certain Karl Schwender, qui avait ouvert, dans cette petite ville, un théâtre de variétés. Lors de la réouverture du Théâtre de l'Harmonie, en octobre 1867, l'ancien personnel fut de nouveau engagé à Vienne ; mais Anzengruber ne fut employé que deux fois par semaine, les jours où l'on jouait à Baden. Il touchait deux florins par représentation, voyage et hôtel payés. Son camarade Gürtler se trouvait dans le même cas.

Mais Anzengruber avait pour lui la ressource de se servir de sa plume. Il écrivit, cette fois, un livret d'opérette, accepté par le directeur et soumis à la censure le 28 janvier 1868. L'engouement pour ce genre de spectacle n'avait fait que croître à Vienne depuis 1858. A Paris, certains librettistes faisaient fortune. Pourquoi, puisque nulle autre voie de salut ne voulait s'ouvrir, refuser d'entrer dans

(43) *Briefe*, I, 108.
(44) *La Presse* du 28 janvier 1867.
(45) La représentation de *La Libellule* eut lieu le 24 mars 1867.
(46) *Wanderer* du 6 au 22 mars 1867.
(47) 8 au 28 août 1867.

celle-ci, à la fois lucrative et très à la mode ? Cette idée ne tentait pas Anzengruber pour la première fois. En 1861, à Wiener-Neustadt, il aurait tant voulu être le parolier du *Domino bleu*, dont le chef d'orchestre Altschul était le compositeur et un capitaine de la garnison le librettiste (48). Lui aussi, à ce moment-là, écrivait des livrets, payés 50 kreutzer pièce, avec, parfois, une consommation gratuite au café (49). En 1863, il envoie une opérette, intitulée l'*Automate*, au chef d'orchestre du Théâtre d'Œdenburg, sans que celui-ci daigne seulement en accuser réception (50).

Une autre difficulté était de trouver un bon compagnon musicien. Or, au Théâtre de l'Harmonie, le hasard avait mis Anzengruber sur la voie de Karl Millöcker, un des futurs grands représentants de l'opérette viennoise. Engagé par la baronne Pasqualati, Millöcker avait écrit la musique du *Turc réformiste*, l'année même où il donna sa première opérette : *La chaste Diane* (1867). Anzengruber lui confia son *Joueur de Cornemuse*, livret attrayant pour un compositeur, avec sa « chanson des elfes », sa « chanson chuchotée », ses deux « chansons à boire », sa « chanson avec accompagnement de cornemuse », et sa chanson finale, dont voici la morale :

« Cesse tes larmes et ressaisis-toi !
Pourquoi donc fuir à jamais la joie ?
En t'avouant vaincu, tu bannis le jour
Où tu goûterais un nouvel amour.
Pour guérir du mal, aime donc ! Ose
Adorer l'attrait des bouches roses,
Le pouvoir troublant des yeux qui t'appellent.
Crois-tu que Bianca, seule, soit belle ?
Oublie, pour guérir, son regard doux
... Les baisers d'une autre sont aussi fous. »

La censure laissa passer ce livret sans la moindre égratignure. Mais la représentation n'eut pas lieu au Théâtre de l'Harmonie,

(48) *Briefe*, I, 25.
(49) *Briefe*, I, 27.
(50) *Briefe*, I, 58.

fermé avant la fin de la saison. D'après Lipka, le *Joueur de Cornemuse* aurait été joué dans quelques théâtres de province. Il n'a sûrement pas été donné à Budapest, comme l'affirme Bettelheim (51). Une autre opérette, l'*Enlèvement des Sabines,* eut encore moins de chance. Millöcker ne l'a même pas mise en musique. Il l'avait cependant en mains, car la copie que nous en possédons provient du legs de ce célèbre musicien (52).

*
**

A partir de l'été 1868, Anzengruber ne trouva plus d'engagement. Le Théâtre de l'Harmonie s'était transformé en café-concert où triomphèrent chansonnettes et cancans, jusqu'à ce que la police, en 1869, y mit le holà. Anzengruber, ne voulant à aucun prix retourner en province, se résigna au pire. Il porta au mont de piété le peu d'objets qui restaient à sa mère, et s'affilia à un groupe de chanteurs populaires qui amusaient le public des auberges de Vienne. L'argent qu'il gagnait ainsi ne lui permettait pas toujours de manger à sa faim. Dans sa profonde misère, il se serait adressé à Sebastian Brunner, prêtre catholique et éditeur de la *Wiener Kirchenzeitung ;* mais celui-ci était justement en voyage (53). Par contre, O.-F. Berg, éditeur du *Kikeriki,* lui offrit l'hospitalité des colonnes de sa revue. Anzengruber mentionne ce fait dans sa lettre du 28 juin 1872, quand, pour encourager son ami Gürtler, il lève un peu le voile sur son triste passé :

> En possession d'un seul costume et très insuffisamment nourri, n'ayant pu payer le loyer depuis deux mois, je commençai jadis ma carrière d'auteur humoristique et satirique, inventant des plaisanteries auxquelles je ne trouvais moi-même rien de comique; mais on les accepta et on les rétribua. C'était tout ce que je désirais (54).

Le début de l'année 1869 n'apporta aucun changement, aucun espoir d'une amélioration possible. Anzengruber entrait dans sa

---

(51) Castle : *Anz. W.,* I, p. 109.

(52) Julius Bauer : Illustr. *Wiener Extrablatt,* n° 347 du 17 décembre 1889; Anton Bettelheim : *L. Anzengruber,* p. 256.

(53) *Das Vaterland,* 7 avril 1892.

(54) *Briefe,* I, 174.

trentième année. Allait-il enfin renoncer au théâtre, pour lequel il avait enduré tant de privations ? Revenant un jour d'une promenade avec Lipka — les deux amis se dirigeaient vers le Schmardahof, où habitait Anzengruber — celui-ci avait déclaré d'un ton solennel qu'il était prêt à attendre le succès jusqu'à l'âge de trente ans ; mais ce délai passé, il trouverait le courage de renoncer pour toujours à son rêve de gloire. Quelques années après, il se rappela cette promesse. Il était plus décidé que jamais à tenir parole (55). Et, effectivement, avant que sa trentième année ne fût révolue, il posa sa candidature à un poste de petit fonctionnaire (56). Grâce à l'appui du Dr Ferdinand Holzinger, son cousin par alliance et futur vice-président du tribunal de 1re Instance de Vienne, il fut nommé secrétaire stagiaire à la direction de la police. Sa titularisation, le 28 novembre 1870, lui donna droit à un traitement annuel de 620 florins. Ce jour-là, Anzengruber cessa d'écrire pour Berg. Auparavant, il avait brûlé ses nombreux écrits qui ne valaient pas la peine d'être conservés ; et, penché sur leurs cendres, il s'était rappelé Spinoza, qui dut « polir des verres et renfermer ses pensées au fond de son cœur » (57).

Mais, avant d'entrer dans ce grand silence, Anzengruber fut encore tenté d'essayer sa chance. Il demanda conseil à sa mère :

— J'ai un sujet pour une pièce populaire. Dois-je l'écrire ? Peut-être la direction acceptera-t-elle, cette fois-ci. Mais la censure ?...

— Tu as déjà tant écrit pour le tiroir. Essaie encore une fois, au même risque (58).

Et Anzengruber écrivit son *Curé de Kirchfeld.*

Lipka porta la pièce au Théâtre An der Wien, où elle trouva le chemin de l'appartement du directeur, Maximilien Steiner. On raconte que, pendant une nuit d'insomnie, Steiner se leva et saisit le premier manuscrit qui lui tomba entre les mains, c'était celui d'Anzengruber. A ce moment, le Théâtre An der Wien connaissait échec sur échec. Les nouveautés de Berg, Bittner, Hervé, Offenbach récoltaient

(55) *Briefe*, I, 73.
(56) Sa demande est datée du 31 mars 1869.
(57) *Œuvres*, I, 235.
(58) *Œuvres*, I, 236.

des succès médiocres (59). Steiner, ravi par une œuvre si originale, la transmit aussitôt à son régisseur, qui partagea son enthousiasme.

Restait à doubler le dangereux cap de la censure. Un premier rapport de la police, tout en proposant la suppression de dix-neuf passages, fut étonnamment bienveillant : Il fit l'éloge du style brillant, de l'éblouissante « sophistique » de l'auteur, passa sous silence le grave problème des mariages entre protestants et catholiques et, pour faire taire les derniers scrupules, cita le précédent de la *Némésis*, d'O.-F. Berg. Un décret en date du 5 juillet, exigeant la suppression de treize passages, autorisa la représentation de la pièce. Aussitôt, Steiner versa à l'auteur une avance de 200 florins.

Cependant, les acteurs ne partageaient pas tous la manière de voir de leur directeur. Pour certains, la pièce populaire était morte, sans espoir de retour. Si M^lle^ Geistinger, la célèbre vedette, prit à cœur d'incarner dignement le beau rôle d'Annerl, le vieux Karl Rott (1807-1876) ne cessait de grommeler : « Autrefois, une pièce de ce genre-là aurait pu avoir du succès », mais, en 1870, elle venait beaucoup trop tard. Albin Swoboda, le premier Wurzelsepp — encore ivre de ses succès remportés dans la *Belle Hélène* — négligeait tellement son jeu que Marie Geistinger dut lui adresser des reproches.

Les nécessités du répertoire finirent par avoir raison de toutes ces résistances. On avait compté sur le succès du *Frère Allemand*, d'O.-F. Berg. Or, cette pièce subit un échec. Steiner, en dépit de toute opposition, tenta alors sa chance avec l'œuvre discutée de l'auteur inconnu. Le 5 novembre, *Le Curé de Kirchfeld* affronta le public.

Le succès en fut étourdissant. La pièce tint l'affiche vingt-neuf jours. Les représentations ne furent interrompues que vers la fin du mois. Encore s'agissait-il de deux opérettes d'Offenbach, jouées en l'honneur du compositeur, de passage à Vienne. Aussitôt *Le Curé de* Kirchfeld prit son vol à travers l'Autriche, l'Allemagne, la Suisse. On le donna à Olmütz, Krems, Sankt-Pölten, à Breslau, Budapest, Munich,

---

(59) De Berg : *Le Roi de la Farce ; Au beau Danube bleu ; Némésis ; La Jeune Fille sans Fortune.* De Berla : *Schottenfeld et Ringstrasse.* De Bittner : *Vers l'Egypte.* De Hervé : *D^r^ Faust junior.* D'Offenbach : *Les Brigands.*

Gratz. En 1871, il est joué à Trieste, Prague, Arad, Berlin, Francfort, Bâle, Kempten et Mannheim. En mars 1872, il est présenté sur une scène de Detroit (Etats-Unis). Ainsi, du jour au lendemain, Anzengruber était devenu un auteur célèbre, non seulement à Vienne, mais dans tous les pays de langue allemande ; sa gloire avait même franchi l'Océan.

CHAPITRE II

La Réforme du Théâtre populaire Viennois

Le monde n'a pas assisté à la formation du poète Anzengruber. Quand il perça, il était déjà maître. Les mécènes, les maîtres d'école n'ont pas pu veiller sur lui et l'aider : il ne leur a pas donné l'occasion d'être indulgent avec le débutant, de protéger et de guider l'homme lentement grandissant. De là, le respect qu'il inspirait quand il apparut, lui qui s'était formé seul, en cachette, au prix de graves luttes ; c'était un dieu qu'on n'avait pas connu comme poirier.

(Rosegger : **Gute Kameraden**, p. 133.)

*
**

A Vienne, la représentation du *Curé de Kirchfeld* marqua une date. Les milieux littéraires en auguraient l'aurore d'une ère nouvelle. Selon une certaine tradition, la première lecture de la pièce avait suffi pour révéler à Max Steiner l'importance de Louis Anzengruber. Le lendemain, il aurait accueilli Schlögl en s'écriant joyeusement : « J'ai trouvé l'homme que je cherchais, celui dont j'ai besoin. Le réformateur de la pièce populaire existe » (1). Légendaires ou historiques, ces paroles contiennent la plus grande vérité : Steiner venait de découvrir le dernier classique de la pièce populaire viennoise.

(1) Castle : *Anz. W.*, 2me partie, p. 14.

Celle-ci, en 1870, végétait. Son niveau n'avait cessé de baisser depuis des années : elle avait fini par ressembler à un roman feuilleton hâtivement dramatisé, dépourvu de toute ambition artistique.

A Vienne, ce genre de littérature avait cependant connu des périodes de gloire. Raimund et Nestroy avaient habitué le peuple à trouver au répertoire des œuvres originales et durables. D'autre part, au siècle de Balzac et de George Sand, les romans français avaient aiguisé les esprits dans les couches inférieures de la société. Avec Gotthelf et Auerbach, la littérature populaire allemande était entrée dans un stade nouveau. Non seulement tout indiquait que les genres populaires méritaient vraiment qu'on les cultivât, mais le peuple devenait lui-même héros de roman. Des plumes, meilleures que celle d'Eugène Sue, analysaient l'ouvrier et le paysan, les étudiaient, décrivaient leur vie, leur milieu. D'étape en étape, tant en France qu'en Allemagne, des progrès considérables étaient réalisés.

Mais les auteurs dramatiques populaires continuaient d'abuser de naïvetés surannées. A bout de patience, le peuple viennois attendait l'occasion de leur fausser compagnie, vouant aux Dieux Mânes la pièce populaire et son respectacle passé.

I. — *L'ASPECT HISTORIQUE DE LA REFORME*

Pour se faire une idée de cette crise, qui devait aller en s'aggravant, il faut remonter aux jours de Raimund et de Nestroy.

Raimund (1790-1836), auteur d'aimables féeries, avait marqué la fin d'une période. « Le théâtre de la Leopoldstadt, écrit Bauernfeld (2), avait atteint son apogée avant Raimund, qui en était l'épilogue, noble entre tous. Raimund était le roi avec qui s'éteint une dynastie. »

Le monde nouveau, révolutionnaire, né en 1830, trouva son représentant typique dans Johann Nestroy (1801-1862). Pendant quelques années, ces deux auteurs-acteurs, incarnant, l'un, le siècle déclinant, l'autre, celui qui sort des langes, s'affrontèrent. Quand

(2) Bauernfeld : *Ges. Werke*, Wien, 1873, XII, 53.

Raimund se tua, en 1836, on rendit son rival moralement responsable de ce suicide, tellement leur art avait différé, tellement le choc des deux mondes qu'ils représentaient avait été brutal.

Nestroy régna alors seul jusqu'en 1860, inégalé comme acteur et comme auteur. Au romantisme sentimental et naïf de Raimund succédait une œuvre saturée de scepticisme, d'ironie, de sarcasme. « Un connaisseur, déclarait Hebbel (3), donnerait sans doute un million d'iambes ordinaires pour un seul trait d'esprit de première qualité de Nestroy. » Le successeur de Raimund fit l'impression d'un orage rafraîchissant et purifiant l'air.

Les ennemis ne lui manquaient pas. On dénonça sa vie débauchée, son esprit sacrilège. On l'accusa d'avoir tué la pièce populaire viennoise. C'est le sort ingrat des auteurs satiriques d'être haïs et dénigrés, et, parfois, d'être jugés coupables de maux qu'ils fustigeaient. Comment aurait-il pu, s'il l'avait voulu, étouffer des talents, ou même des génies, en quête de gloire ?

A côté de lui, la place de Raimund resta vide. Les réformateurs hésitaient à sortir de l'ombre. Une seule tentative fut faite : celle de Friedrich Kaiser (1814-1874), de treize ans plus jeune que Nestroy. Kaiser comprit que le public viennois avait perdu sa naïveté d'autrefois, qu'une façon nouvelle de voir les choses avait triomphé et que la farce traditionnelle était morte de vieillesse. Il innova, et, tout d'abord, réussit. Lui et Nestroy fournirent, entre 1848 et 1853, les deux-tiers des pièces du Carltheater (4).

Le succès momentané de Kaiser était dû à la création de « Tableaux de vies viennoises » (Lokales Lebensbild) et de « Caractères viennois » (Lokales Charakterbild), abondamment imités par d'autres auteurs, et dont la vogue alla croissant jusqu'en 1859.

Néanmoins, la tentative de Kaiser finit par échouer. Il avait débuté en 1831, plein d'illusions sur sa future carrière d'écrivain. Mais, dès sa première pièce : *Le Rendez-vous* (qui dut être remaniée et prendre le titre de *La Danseuse et l'Enthousiaste*), il constata que si l'auteur propose, le directeur de théâtre dispose. Au lieu de

---

(3) Nagl-Zeidler : *Deutsch-öst. Lit*, I, 554.

(4) Castle : *Geschichte*, I, 335.

résister, il capitula, se livrant à Carl, pour devenir un polygraphe, produisant cent cinquante pièces en quarante-quatre ans. Si Kaiser avait l'étoffe d'un réformateur, il n'en avait pas l'énergie.

Encore sa réforme était-elle discutable en elle-même. Le premier *Lebensbild,* en 1840, provoqua l'ironie mordante de Nestroy : « Une pièce avec trois plaisanteries, et rien d'autre que des morts, des mourants, des tombes, des fossoyeurs, c'est ce qu'on appelle de nos jours « tableau d'une vie » (5), dit-il, en plein théâtre, devant des spectateurs enthousiastes. La découverte de Kaiser consistait, en réalité, dans un amalgame de farce viennoise et de pièces ou romans français (Scribe, Dumas, Sue, Balzac). On peut citer comme exemple de ce procédé : *Le Bracelet,* adaptation viennoise de *L'Agrafe,* de Balzac (6).

A partir de 1854, l'influence de Kaiser commença à baisser au Carltheater (7). Le réformateur malchanceux semblait entraîner la pièce populaire dans sa chute. De 1856 à 1860, bluettes françaises et farces berlinoises, elles-mêmes répliques des premières, dominaient au répertoire (8). C'était là le début d'une rapide déchéance.

Du temps de Nestroy, déjà, l'étranger — surtout la France — alimentait une partie du répertoire viennois. Nestroy lui-même s'inspirait des Français depuis ses débuts (9). Puis, en 1842, Vienne eut soudain un engouement très fort pour le vaudeville de Paris. Une chanteuse du Reich, M^me^ Ida Brüning, que Carl engagea pour la somme considérable de 6.000 florins par an, inaugura le genre, en donnant *Chonchon die Savoyardin,* traduction de *La Grâce de Dieu,* par d'Ennery et Lemoine (10).

---

(5) Nestroy : *Talisman* (1840).

(6) Nagl-Zeidler, II, 567.

(7) Statistique dans Castle : *Geschichte,* I, 320.

(8) Rommel : *Nestroys sämtliche Werke,* XV, 307.

(9) Avant 1842 : il puise dans les pièces de Victor Ducange, Etienne, Duveyrier, Scribe, Paul de Kock, Cogniard, de Leuwen et Brunswick, Saint-George, Dupenty et Varin.

(10) Succès du vaudeville au Théâtre An der Wien : 29 en 1842, 205 en 1843, 158 en 1844, 56 en 1845. (Rommel : *Nestroys sämtl. Werke,* XV, 308 et 601.)

Si la mode de ces œuvres étrangères passa rapidement, ce ne fut pas sans laisser derrière elle un vaste champ de ruines. Comme un violent vent d'automne, le vaudeville français avait balayé tout ce qui, de l'ancien temps, s'était obstiné à survivre au théâtre populaire viennois, après la tempête de 1830. En réalité, il ne disparut qu'en apparence. Seul son aspect parisien changea. On le camoufla dans des pièces « viennoises ». Si Kupelwieser le traduit, Nestroy le remanie et l'adapte. En définitive, le vaudeville devint l'allié de la pièce populaire.

L'ennemi surgit alors sous la forme de la pièce en un acte, que chérissait l'acteur Treumann. Celui-ci, comique fort goûté du public, excellent chanteur et danseur, n'aimait pas incarner le même rôle pendant toute une soirée. Son intérêt lui conseillait de papillonner, de se montrer à chaque lever de rideau dans un rôle différent. La même tendance triomphait d'ailleurs à Paris, grâce à Pierre-Thomas Levassor, que l'on fit venir à Vienne du 26 mars au 19 avril 1856.

Le programme d'une soirée donnée par ce comique et sa troupe se composait ainsi : un vaudeville, une chanson, une romance, un monologue. Dès le 26 avril, Treumann se mit à imiter l'artiste parisien, chantant en français avec M^lle^ Zöllner ; ensuite, on traduisit les chansons de Levassor en allemand. Mais où se procurer les nombreuses pièces en un acte dont on avait besoin ? Il en fallait 400 en 1856, 518 en 1857, 531 en 1859. Fébrilement, on se mit à traduire et à « acclimater » des œuvres importées de France.

L'Allemagne du Nord aidait de son mieux. Elle envoyait même des acteurs et des actrices ; ce qui n'allait pas sans inconvénient pour le théâtre populaire viennois. Jadis, Ida Brüning avait été incapable, à cause de son accent nordique, de faire partie d'une troupe cultivant la pièce viennoise. Maintenant, le vaudeville amena Fröhlich, Findeisen, Marchion, Trieb-Blumauer et d'autres. L'immigration recommença dix ans après, avec M^me^ Braunecker-Schäfer en 1855, Wilhelm Knaack en 1857, Anton Ascher, Anna et Philipp Grobecker en 1858 : tous acteurs qui avaient intérêt à jouer dans des pièces n'ayant rien de particulièrement viennois (11).

(11) Rommel : *Nestroys Sämtl. Werke*, XV, 320.

Ainsi, la pièce populaire était menacée jusque dans ses assises. Elle reçut le coup le plus dur en 1858, quand Vienne allait être conquise à l'opérette.

Cinq jours avant la représentation, à Paris, d'*Orphée aux Enfers* (21 octobre 1858), Nestroy avait donné le *Mariage aux lanternes*. Date à retenir : elle marque l'entrée d'Offenbach à Vienne. La partition eut 50 répétitions dans cette fin d'année. Résultat encourageant, suivi très rapidement par la représentation d'un choix d'œuvres fait parmi les succès des années précédentes : *La Fille d'Elisonzo*, *Le Financier et le Savetier*, *Le Violoneux*, *Les Savoyards*, *Un Mari à la porte*, *Orphée aux Enfers* et *Ba-ta-clan*.

On a souvent maudit cette invasion, dont on rendait responsables Nestroy et Treumann. Ces accusations étaient loin d'être fondées :

En présence de l'inévitable déchéance de la farce viennoise, pour laquelle on ne trouve d'ailleurs guère plus d'acteurs après la mort de Scholz ; en présence aussi de la lamentable médiocrité des pièces en un acte, dont on faisait chaque année une consommation effarante, le lancement des opérettes d'Offenbach par Treumann représentait incontestablement un bienfait artistique, un relèvement considérable du niveau théâtral. Par l'esprit pétillant du livret, par le charme musical de la partition, l'opérette dépassait infiniment les vaudevilles à la mode après 1840 ; elle dépassait aussi la pièce populaire, telle qu'elle fut pratiquée par Haffner, Elmar, Kaiser, O.-F. Berg, A. Langer (12).

Quant à l'opinion publique, elle manifesta d'une façon éclatante en faveur du nouveau genre. Le Carltheater ne pouvait plus réussir qu'en cultivant l'opérette. Brauer, en 1862, Lehmann, en 1863, furent acculés à la faillite ; mais que Treumann revienne avec son répertoire d'Offenbach, aussitôt la chance et le succès réapparaissent. La pièce populaire, par contre, se fait rare. Des vieilles œuvres, pas une ne s'inscrit sur l'affiche. Le nombre des pièces nouvelles tombe de 16 (en 1861), à 12 (en 1862). Le Carltheater était perdu pour la pièce populaire viennoise. Restaient le Théâtre An der Wien et celui de la Josephstadt.

Le Théâtre An der Wien continua, pendant quelques années, à cultiver la pièce populaire, sans que l'envie manquât à la direction de conclure un pacte avec l'opérette. Pokorny qui, depuis 1857, avait

(12) Rommel : *Nestroys Sämtl. Werke*, XV, 321.

fait venir chaque année des troupes françaises (13), invita les Bouffes Parisiennes en janvier 1858 ; mais Offenbach refusa. Le directeur du Théâtre An der Wien changea alors de tactique, et fit susciter, comme par enchantement, en 1859, toute une série de pièces populaires. Mais ce grand effort s'épuisa vite et, avant la fin de la même année, Pokorny dut avoir recours à des expédients tels que chanteurs italiens, acrobates et pièces en un acte. Il fit faillite en 1862, non sans avoir donné la réplique à Offenbach en lançant, en 1860, la première opérette viennoise : *Le Pensionnat*, de Suppé.

Son successeur, Friedrich Strampfer, remit un instant la pièce populaire en honneur, grâce à Joséphine Gallmeyer. Le succès, certes grand, allait à l'actrice, non aux œuvres. La somptueuse mise en scène d'une féerie française, en février 1864, inaugura une mode nouvelle, servant de transition entre la pièce populaire et l'opérette. Le 17 mars 1865, quand Marie Geistinger remplaça Joséphine Gallmeyer, l'opérette d'Offenbach finit par envahir également le Théâtre An der Wien. *La Belle Hélène*, donnée ce jour-là, eut la valeur d'une victoire éclatante. On joua et rejoua alors les opérettes d'Offenbach, auxquelles on associa celles d'Hervé, à partir de 1868, et celles de Lecocq, à partir de 1869. La deuxième des trois salles de spectacles populaires de Vienne fut ainsi conquise par la musique légère (14).

Le seul asile pour la pièce populaire était désormais le Théâtre de la Josephstadt. C'est là que se réfugièrent dès lors les auteurs chassés des autres scènes (15). C'était un théâtre méprisé, exclusivement fréquenté par le bas peuple et, chose curieuse, comme partout où l'on refusait de s'incliner devant l'opérette, la faillite s'y installa à demeure (16). En 1871, Börnstein et Bukovics sont sauvés

---

(13) Celle de Brindeau-Chapiseau, en 1857, donna *Le Demi-Monde* et la *Question d'Argent*. Celle de Briol, en 1858, donna *La Dame aux Camélias* et *Le Fils naturel*. La même année, décembre 1858, la troupe de M^lle^ Déjazet fit, elle aussi, une tournée chez Pokorny.

(14) A consulter : Trojan : *Das Theater An der Wien*, et Castle : *Geschichte der Lit.*, I.

(15) Bittner, Elmar, Findeisen, Gottsleben, Kaiser, Mirani.

(16) Hoffmann en 1865, Fürst en 1866, Sallmeyer en 1869, Valentini en 1869.

au dernier moment par une pièce à recettes. Mais de pareils miracles sont rares et ne soulignent que mieux la triste situation où se trouvaient, vers cette époque, les auteurs et les théâtres se consacrant encore à la pièce populaire.

⁂

A qui la faute en dernier lieu ? Au goût parisien ? A l'influence française ?

A Vienne, celle-ci s'exerçait depuis plusieurs siècles et n'avait jamais empêché un génie autrichien de percer. Elle se faisait, d'ailleurs, sentir dans l'aristocratie au moins autant que parmi le peuple. Le Burgtheater, lui aussi, disposait de nombreux traducteurs, tels que Castelli, Kurländer, Lembert. Herzenskron, Deinhardstein, Laube. Et Dingelstedt entretenait deux agents de liaison à Paris (17).

Si l'aristocratie viennoise était déjà francisée sous Kaunitz (18), les théâtres populaires n'étaient point restés à l'écart de l'influence française. Dès la fin du XVIII[e] siècle, nous les voyons puiser abondamment aux œuvres de chez nous, comme le prouve le livre si intéressant de Blümml et Gugitz (19). Nous y relevons les noms d'Anseaume, Beaumarchais, Louis de Boissy, Edme Boursault, Charles Collé, Pierre Corneille, Dancourt, Destouches (Ph. Néricault), Claude-Joseph Dorat, Charles Favart, Ch.-G. Fenouillot, de Falbaire de Guingey, Grétry, Hauteroche, Lamotte, Le Grand, Marivaux, Marmontel, Merville, Molière, Nivelle de la Chaussée, Quétant, Régnard, Rousseau, Sedaine et Voltaire (20). Au XIX[e] siècle, le mouvement s'amplifie : vaudeville et opérette pénètrent dans les théâtres populaires ; Augier, Dumas, Sardou se jouent au Burgthea-

(17) Castle : *Geschichte*, I, 665.

(18) Enzinger : *Die Entwicklung des Wiener Theaters*, 1912, p. 8.

(19) *Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen* (Wien, Schroll, 1925).

(20) L. Kœssler : *La France et l'Autriche. Essai sur les contacts de la France et de l'Autriche jusqu'à la fin du* XIX[e] *siècle.* (Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes, 1936, n[os] 6 et 7.)

ter ; Balzac, George Sand, Paul de Kock, Eugène Sue, A. de Gondrecourt et Jules Lacroix, pour ne citer que les plus caractéristiques, sont connus et imités.

Au lieu d'être néfastes, les pénétrations littéraires entre peuples, à n'importe quelle époque, apportent des ferments utiles, des suggestions précieuses. Il faut, cependant, que les artistes subissant ces influences sachent en tirer parti, et d'abord qu'ils se trouvent dans la possibilité morale et matérielle de le faire.

A Vienne, pendant la période allant de Nestroy à Anzengruber, les auteurs de pièces populaires, habiles ou dépourvus de talent, virent leurs efforts mal récompensés. A l'inverse de ce qui se passait en France, aucun, ou presque, ne réussit à gagner convenablement sa vie. C'est ainsi que Kaiser, le meilleur d'entre eux, dont le cas est typique, sacrifie sa liberté intellectuelle et artistique à Carl, puis se voit réduit à produire incessamment et sans jamais s'enrichir. Baüerle écrit 80 pièces ; Berla, 130 ; O.-F. Berg, 150 ; Meisl, environ 300. Que de fois l'éditeur Rosner dut prêter de petites sommes à Kaiser, afin de l'arracher aux soucis les plus pressants (21). Pour échapper à ses créanciers, Baüerle s'enfuit à Bâle, où il mourut trois mois plus tard. Gleich, auteur de 300 volumes d'histoires de brigands et de contes fantastiques et de 200 pièces, meurt endetté. Berg et Bittner finirent leur vie dans une maison d'aliénés.

A Paris, la situation est différente. Si les auteurs de vaudevilles produisent beaucoup, leur effort est largement rémunéré. Scribe écrit plus de 400 pièces, s'enrichit et vit dans un palais ; à défaut d'art, il possède le savoir-faire, la virtuosité. Il a fait du théâtre une fructueuse industrie.

Ce qu'il y a, dans les circonstances actuelles, de plus profitable pour notre comédie, dit, en 1852, un des critiques allemands les plus autorisés, c'est de marcher dans la voie où elle s'est engagée, celle de l'intrigue dans le genre de Scribe. Ce que nous avons le droit de déplorer, ce n'est pas ce que l'on imite, mais que l'on imite si pauvrement. Quant à la forme, il nous manque la fécondité et la finesse de l'invention, la grâce légère du dialogue, la rapidité entraînante de l'action. Mais notre détresse est encore plus la-

(21) Fr.-A. Mayer : *Aus den Papieren eines Wiener Verlegers* (1908), p. 93.

mentable si l'on considère la matière dramatique. Le plus mauvais poète comique français trouve encore devant lui quelque question importante, touchant à la vie morale ou sociale, lors même qu'il ne ferait que l'effleurer. Chez nous, au contraire, même un Bauernfeld ne nous offre que les fadeurs, éternellement les mêmes, des petits-maîtres viennois (22).

Ces constatations sont vraies aussi bien pour l'Allemagne que pour l'Autriche, pour l'aristocratie autant que pour le peuple. De Scribe à Zola, du romantisme au naturalisme, le théâtre français du XIXe siècle a été la grande école dramatique de tous les étrangers. Ecole unique dans son savoir-faire, comme par ses enseignements. Une mine inépuisable.

Le théâtre populaire y trouvait lui aussi son compte. Un changement important s'était produit : sous l'influence de la France, le théâtre populaire, qui s'était contenté jusque-là d'être un théâtre pour le peuple, était devenu le théâtre du peuple, celui qui flatte les goûts de la masse, qui étudie avec sympathie le sort des misereux et des opprimés, bref, qui faisait du peuple son héros : il s'était enrichi de cette noble mission sociale sans laquelle l'activité d'Anzengruber, par exemple, ne serait pas imaginable.

L'exemple de la France était vraiment instructif : il montrait le chemin à suivre.

Tout d'abord, pendant la grande révolution, le mot « peuple » prend une définition nouvelle. Son contenu se rétrécit et se socialise. Ce n'est plus à tout le monde que le mot s'applique. On tend à le réserver à ceux qui peinent. Pour Robespierre, le peuple est cette classe immense et laborieuse, non atteinte par les dépravations qui perdent ce qu'on appelle les classes supérieures. Marat dit plus volontiers : le petit peuple (23). Le peuple, ce sont les petites gens, artisans et boutiquiers ; les ruraux des Physiocrates ; la plèbe des villes : les pauvres, les déshérités.

Cette masse sera dirigée par les « hommes du mouvement », dont les écrivains, auteurs dramatiques et romanciers, font partie. Par là, l'évolution du théâtre populaire est tracée d'avance à partir de 1789. Il est appelé à devenir, à plus ou moins longue échéance,

---

(22) Hettner : *Das moderne Drama.* (Passage cité par Bossert : *Hist. Litt. all.*, p. 965.)

(23) Bouglé : *Socialisme français*, 1932, p. 51.

un des véhicules les plus puissants de la propagande démocratique, un agent d'émancipation religieuse et sociale.

Les premières pièces que l'on joue alors sont moins populaires que populacières ; la vulgarité triomphe, accompagnée de surprises, de coups de théâtre, d'effets brutaux. Bientôt, la technique tourne au mélodrame. Pixerécourt, Ducange, Bouchardy, Pyat, Dennery, illustrent cette féconde production, fêtant, célébrant, divinisant le peuple. Et celui-ci accueille le mélodrame avec un enthousiasme indescriptible, en France et à l'étranger.

Ce théâtre ne se contente pas d'imaginer des histoires sentimentales ; il pose des problèmes et traite presque toutes les questions intéressant directement le peuple. Sous ce rapport, mélodrame, vaudeville et drame, pendant la Restauration et la Monarchie de juillet, innovent audacieusement, en portant sur la scène, devant des spectateurs ivres de liberté et d'émancipation, des questions d'actualité politique et sociale. Le théâtre populaire devient ainsi une chaire : l'auteur, un apôtre des dogmes démocratiques (24).

Tous les éléments ont été réunis pour préparer un théâtre de grande envergure. Un seul pas mène du théâtre populaire de l'époque romantique à la comédie sérieuse du Second Empire, du boulevard du Crime à la Comédie-Française.

Augier n'a donc été qu'un génial continuateur, l'artiste qui a perfectionné l'invention la plus marquante du théâtre populaire. Grâce à lui, le drame d'actualité se place au tout premier rang de la littérature dramatique du XIXe siècle. Et voilà la base, précisément, sur laquelle s'édifiera aussi la réforme d'Anzengruber, avec cette différence que l'auteur autrichien refuse d'abandonner le peuple pour se glisser parmi la bourgeoisie. Lui aussi veut écrire des pièces à thèses d'une haute valeur littéraire, mais destinées aux classes populaires. Il reste même, sur plus d'un point, fidèle à la technique des théâtres de faubourgs, mais remplit les vieilles outres d'un vin nouveau, c'est-à-dire : de l'esprit du turbulent XIXe siècle. Cette audace, jointe à son véritable talent d'auteur dramatique, lui permit

---

(24) Consulter D.-O. Evans : *Les Problèmes d'actualité au théâtre à l'époque romantique* 1827-1850. *Thèse*, Paris. 1923.

de ressusciter un instant la pièce populaire, qu'on avait cru morte et enterrée.

***

Voici comment Anzengruber explique sa trouvaille :

J'avais du talent dramatique inné. Acteur pendant plusieurs années, j'eus l'occasion de me familiariser intimement avec le théâtre. D'un caractère réservé, je préférais écouter, regarder, observer. J'étais, en outre, animé d'une foi profonde dans l'humanité en général et dans le peuple en particulier. Or, je constatais qu'on lui présentait des pièces dénuées de bon sens, souvent compliquées d'une tendance confuse. L'action, les caractères, tout manquait de vraisemblance, de vérité, de conviction, de sorte qu'au lieu de servir la cause de l'éducation populaire, on lui nuisait. On ne combattait pas l'adversaire ; on l'offensait, l'injuriait. Des trésors idéals gisaient cependant à l'entour, splendides, merveilleux, purs comme l'or ; des trésors répandus là par les génies de tous les peuples et de tous les siècles. Mais de ces pensées raisonnables, sublimes et grandioses, de ces idées utiles, fécondes et bienfaisantes, quelques-unes seulement étaient connues, même de ceux qu'on appelle les demi-savants. Or, il me semblait que tous ces trésors pouvaient être répandus parmi le peuple, en menue monnaie, soit du haut de la scène, soit dans des livres.

Bien plus : même les grands et imposants problèmes d'actualité, ceux de la science ou de la vie sociale et politique restaient inemployés, loin du théâtre, dont les personnages étaient encore plus fades que ceux qui leur avaient servi de modèles. Aucun acteur, semblait-il, ne voulait être le porte-parole des problèmes du siècle. On préférait travailler au jour le jour. En outre, le théâtre populaire, plus encore que les autres, qui peuvent végéter sur le legs du passé, souffrait du manque d'un répertoire. Mais un théâtre sans répertoire est un théâtre sans mission artistique et civilisatrice. Comme aucun auteur ne voulait traiter au théâtre les problèmes du siècle et que quelqu'un devait le faire, c'était donc à moi de remplir cette tâche. Telles étaient mes ambitions quand je me mis à l'œuvre. Je me réservais le droit de les réaliser, en employant toutes mes forces, non seulement du haut de la scène, mais dans tous les domaines accessibles. Vous voyez que j'étais à ce moment-là enthousiaste de ma mission (25).

Une telle conception du théâtre correspondait manifestement à celle qu'Emile Augier faisait triompher, depuis 1854, à la Comédie-

---

(25) *Briefe*, I, 289.

Française, et, par des traductions, sur les plus grandes scènes d'Allemagne et d'Autriche. L'idée réformatrice d'Anzengruber se présentait donc, dès l'abord, comme viable et riche en promesses. Sortie historiquement du théâtre populaire lui-même, elle ne devait pas échouer à Vienne, pour peu que l'auteur sût l'incarner dans des pièces acceptables.

L'idée, aussi romantique qu'ambitieuse, devait plaire à Anzengruber, dont le tempérament romantique et humanitaire n'a jamais cessé de s'affirmer durant toute sa vie. Enfant du siècle — Kind der Zeit, comme il se nommait lui-même dans ses lettres préhistoriques — son cœur battait à l'unisson avec les nombreux Chattertons du XIX^e^ siècle qui, comme Victor Hugo, voulaient « amalgamer l'idée pure avec la réalité humaine, faire pénétrer pacifiquement le droit dans le fait et le fait dans le droit » (26).

Cependant, même en littérature, le tout n'est pas de vouloir ; encore faut-il avoir la faculté de jouer le beau rôle social qu'on s'attribue. Avant Anzengruber, la jeune Allemagne avait payé cher son audace modernisante. Traqué par la police, le libéralisme d'Outre-Rhin cheminait sourdement, à pas feutrés, et dut renoncer à se servir de l'arme terrible qu'est la pièce de théâtre mise au service d'un idéal intellectuel, moral et social : Laube, pour faire tout de même triompher ses idées, avait eu l'idée ingénieuse de glisser de plus en plus abondamment dans le répertoire allemand des pièces d'origine française. Mais du côté de la production dramatique allemande, un silence significatif avertissait les imprudents.

Même en France, Augier et Dumas se sont plaints de la censure ; mais jamais les auteurs parisiens n'ont été exposés à des vexations ou persécutions comme leurs confrères allemands et autrichiens. Les libéraux viennois se rappelaient avec mélancolie le règne de Joseph II, protecteur de la libre pensée. « J'entends les chaînes invisibles qui lient mes mains et mes pieds, écrit Grillparzer dans son *Tagebuch*. Je dois quitter ma patrie ou renoncer pour toujours à l'espoir d'occuper une place parmi les poètes de mon temps. Dieu ! Dieu ! Que de difficultés pour nous empêcher d'être ce que nous

(26) *Les Misérables*, IV^e^ partie, livre I, chap. I.

pourrions et devrions être » (27). Et, deux ans après : « J'aurais dû quitter à temps ce pays, à moitié Capoue, à moitié prison d'âmes, si j'avais voulu rester poète » (28).

« L'idée politique commença à germer en Autriche vers 1840 », dit Bauernfeld (29). La Révolution de 1848 déchaîna la tempête. Metternich fut chassé. Les journaux se mirent à faire l'éducation politique des masses. Roman, drame et lyrisme furent un temps saturés de l'esprit nouveau, et Nestroy, au Carltheater, donna les meilleures comédies politiques d'Autriche et d'Allemagne. Friedrich Kaiser fit représenter son miroir du Monarque : *Un Prince.*

Mais la liberté fut de courte durée. A partir du 25 novembre 1850, la censure régna de nouveau en maîtresse. Le théâtre surtout — « puissant levier de l'éducation populaire », déclarait-on dans les milieux gouvernementaux — avait besoin d'être surveillé par l'Etat (30). La pièce à thèse, franche et audacieuse, fut donc étouffée, à peine née. Mais l'esprit nouveau continua à circuler, quoique dilué et affadi.

La question d'argent fut traitée par Kaiser et maints autres. La « Bourse » commença à intéresser le public : Edouard Mautner donna *Pendant la Bourse* (6 juin 1855) ; ensuite, on joua *La Bourse,* de Ponsard, *Le Prince de la Bourse,* par Tiedemann, *Une Femme qui joue à la Bourse,* de Mautner.

Après 1860, la satire politique s'infiltra dans certaines pièces : Elmar donna *Encore un Libéral ;* Stix : *Un Capitaliste à la recherche d'un emploi ;* Berg : *Le Cordonnier politicien.* On finit par écrire des pièces pour illustrer telle loi libérale votée par la chambre. Ce fut le cas pour la *Némésis,* de Berg, en 1869.

Ainsi, le théâtre populaire viennois, malgré certaines tendances disparates, permet de déceler une évolution timide vers la pièce à thèse. L'étude, de plus en plus réaliste, des petites gens, chez Nestroy, le démocratisme pathétique de Friedrich Kaiser, le libéralisme

---

(27) *Tagebuch,* 5 mars 1828.
(28) *Tagebuch,* 5 août 1830.
(29) *Tagebuch,* janvier 1843.
(30) Nagl-Zeidler, II, 893, 894, et Castle, *Geschichte,* I, 312.

combattif d'O.-F. Berg marquent les principales étapes aboutissant au théâtre de Louis Anzengruber. Dans ses principales lignes, la thèse de la *Némésis* est la même que celle du *Curé de Kirchfeld*. La différence entre les deux auteurs, représentants d'une même opinion politique, tient en premier lieu à l'originalité d'Anzengruber d'illustrer sa thèse d'une peinture du paysan, et, surtout, à sa supériorité morale et artistique.

II. — *ESSAI D'ANZENGRUBER DANS LE DRAME OUVRIER*

Cependant, l'œuvre où la volonté de réforme d'Anzengruber trouve sa première expression échappe partiellement à cette définition : il n'y a pas de paysans. Il s'agit de *Gant de peau et Tablier de cuir*, pièce ouvrière. La première ambition d'Anzengruber, en effet, avait été de dramatiser la vie du prolétaire de la grande ville. Ce ne fut que six ans après qu'il découvrit l'homme de la terre.

Gant de peau et Tablier de cuir, qui date de 1864, n'a jamais été jouée du vivant de son auteur. Le manuscrit de ce drame disparut même pendant de longues années, au point d'être considéré comme introuvable. Fatigué de réclamer son œuvre, Anzengruber s'était résigné à l'abandonner à l'indélicat secrétaire de théâtre qui refusait obstinément de la rendre. C'est seulement trois ans après la mort d'Anzengruber, quand la bibliothèque du Théâtre de la Josephstadt fut vendue, que Heinrich Jantsch découvrit le précieux document. Il en donna lecture aux membres de l'Anzengruber-Curatorium, le 29 mai 1892, avec l'interdiction formelle d'en prendre copie. La pièce fut représentée en 1894, pour disparaître bientôt, après un faible succès d'estime (31). Elle n'est devenue accessible à la critique littéraire que depuis sa publication par Rommel, en 1920 (32).

---

(31) *Silesia*, 24 sept. 1894.

(32) *Anzengrubers Werke*, édition Rommel-Latzke, tome VII. Dramatischer Nachlass.

Anzengruber avait écrit cette pièce pour le Théâtre de la Josephstadt, dont la clientèle, comme nous l'avons dit, se composait du bas-peuple de Vienne, mais qui, depuis 1865, était le dernier refuge des pièces populaires. Sauf une fois, pour sa comédie, *De Charybde en Scylla*, Anzengruber ne s'était jamais adressé à un autre théâtre viennois. C'est à la Josephstadt qu'il avait offert en vain ses premières pièces, en 1860 ; il en fit de même, en 1863, pour *La Tentation*, et en 1864, pour son drame ouvrier.

Avant 1864, la production dramatique d'Anzengruber s'était essayée dans les genres les plus divers : imitations de Nestroy et de Kaiser ; petites œuvres destinées à faire rire : parodies, farces, opérettes, comédies ; pièces d'intrigue comme *La Tentation ;* il avait aussi projeté des « Caractères viennois » sous le titre de *Quatrième Commandement.*

Au milieu de tous ces essais, *Gant de peau et Tablier de cuir* prit une importance particulière. La pièce s'élevait au-dessus des autres à tous points de vue. Anzengruber s'en rendait si bien compte qu'il attendait de cette pièce un changement important dans sa vie et tomba dans un découragement profond quand il se vit frustré du succès escompté. Il avait, pour la première fois, traité une question d'actualité contenant, comme il le confie à son ami Lipka, « des allusions politiques » (33).

Que le diable les emporte si ma pièce ne leur plaît pas ! Je ne saurais vraiment pas ce qu'il faudrait leur offrir d'autre (34).

Il se sent arrivé à un tournant où il sera heureux ou malheureux, mais des mois passent sans qu'aucun encouragement lui parvienne ; des mois d'attente, de souffrance, d'abattement.

La malchance m'impose le plus grand sacrifice : tous mes projets sont condamnés à rester morts, sans espoir de vivre. On m'enlève tous les moyens de pénétrer dans le passé ou de prêcher en paroles puissantes l'avenir, cet avenir que je pressens. On me laisse souffrir de faim, périr. Quand je descends parmi le peuple pour lui tendre la main, comme je le fais dans mes pièces populaires, on m'empêche de l'approcher ; on empêche même

(33) *Briefe*, I, 69.
(34) *Briefe*, I, 74.

ma voix de l'atteindre (35). Les armes me manquent pour lutter contre le siècle (36).

Anzengruber, dès cette époque, est rempli de l'idée de sa mission. Il est prêt au combat ; il a la foi ; il sait, malgré tous les déboires du moment, qu'il finira par vaincre : « Le temps viendra où je montrerai à tous qu'un talent peut s'imposer sans protection. Je me protègerai moi-même » (37). Et il luttera de toutes ses forces. Pour qui ? pour quoi ?... pour « l'avènement de la raison » (38).

L'avenir pressenti par lui appartient au peuple. Il en est persuadé : le triomphe de la raison, aux yeux de ceux qui, comme on disait autrefois, se sentaient des « hommes du mouvement », ne pouvait être que l'émancipation des masses. Dans les grandes villes, ce peuple remuait d'ailleurs dangereusement, vers 1864.

Le 1er avril 1863, Charles de Rémusat, dans la *Revue des Deux-Mondes,* avait attiré l'attention sur le prolétariat :

> Il faut bien se le tenir pour dit, ce qui grandit en ce moment, ce sont les classes ouvrières, sans qu'il soit aisé d'en assigner les causes, car les institutions ont peu fait pour cela ; un progrès intellectuel et moral se manifeste dans leur sein et frappe les observateurs les plus clairvoyants et les moins suspects (39).

En mai 1863, le Congrès ouvrier de Leipzig élut Lassalle président de l'Union générale des travailleurs (Lassalle avait agi sur l'Autriche depuis 1862). En 1863, les ouvriers français présentèrent pour la première fois des candidats aux élections législatives. Le 17 février 1864, encore, l'*Opinion nationale* fit paraître le *Manifeste des Soixante,* contenant tout le programme de la classe ouvrière jusqu'à la fin du XIXe siècle (40). En 1864, encore, les chefs trade-unionistes anglais organisèrent, sur la demande des délégués français, la *Première Internationale.* Evénement considérable : car il y

---

(35) *Briefe,* I, 90 (12 nov. 1864).
(36) *Briefe,* I, 95.
(37) *Briefe,* I, 95.
(38) *Briefe,* I, 95.
(39) Passage cité par Edouard Dolléans : *Hist. du Mouv. ouvrier,* I, 277 (Colin, 1936).
(40) Lavisse, VII, 38.

fut décidé d'opposer, dorénavant, aux Congrès des gouvernements, les Congrès des travailleurs de tous les pays.

Entre le *Manifeste des Soixante* à Paris et la *Première Internationale* à Londres, se place le drame ouvrier d'Anzengruber : *Gant de peau et Tablier de cuir.*

La vapeur chante des airs amusants,
La soupape s'ouvre,
On entend un sifflement strident,
Les rayons des roues montent et descendent.
Tout est en mouvement :
Les puissantes roues s'engrènent les unes sur les autres.
Il faut être organisés et solidaires
Pour maîtriser le sort dans l'Etat comme dans l'usine.

Ainsi chante Till, l'ouvrier au regard franc, en casquette, blouse bleue et chemise de couleur. D'autres chansons prolétariennes ornent la pièce d'Anzengruber : un duo contant la vie sentimentale de l'ouvrier, un hymne intitulé l'*Eloge de la Main*, chant de ralliement des prolétaires.

Un an plus tôt, sur les instances pressantes de Lassalle, Herwegh avait écrit son *Chant d'alliance pour l'Association générale des ouvriers allemands*, daté d'avril 1864 ! En glorifiant la main, Anzengruber touchait peut-être plus juste que Herwegh. Il était courant, dans les milieux socialistes, de voir en elle non seulement le capital du pauvre, mais la créatrice de la richesse et de l'art de l'humanité entière.

La spécialisation de la main, écrit Engels, cela signifie l'outil, et l'outil signifie l'activité spécifiquement humaine, la réaction modificatrice de l'homme sur la nature, la production... L'homme seul a réussi à imprimer son sceau à la nature... Et tout cela, il l'a fait d'abord et essentiellement avec la main. Mais, avec la main, s'est développée peu à peu la tête... La main seule n'aurait jamais réalisé la machine à vapeur, si le cerveau de l'homme ne s'était développé avec et à côté d'elle et en partie par elle (41).

Nous ignorons ce qu'Anzengruber pouvait penser d'une pareille hypothèse. Il comprenait, sans cela, toute la valeur symbolique que

---

(41) Passage cité par Marcel Prenant : *Biologie et Marxisme*, p. 249. A titre de curiosité, signalons ici l'*Eloge de la Main*, par Henri Focillon (*Vie des Formes*, Paris, Alcan, 1939, p. 137).

la main possède aux yeux de la masse. Aussi, l'*Eloge de la Main* occupe-t-il, dans le drame, une place de choix, savamment calculée. La dernière strophe est réservée pour la fin de la pièce, qu'enveloppe une douce atmosphère de religiosité prolétarienne. La cause du peuple vient de remporter un succès éclatant. Les machines s'arrêtent, et, tête nue, tous les ouvriers se réunissent pour une prière en commun :

Nos vaillantes mains se joignent
Pour implorer le Dieu de l'Amour :
Avec la consolation que nous donne le travail,
Donne-nous aussi notre pain quotidien !
L'homme qui brandit joyeusement le marteau
Sait que le cœur n'est pas insensible aux coups.
Main fidèle et honnête, aie confiance !
Ton cœur, souvent déjà meurtri, sait
combien l'injustice peut faire souffrir,
Mais sois persuadée, malgré l'ironie des fous,
Que ta main, ta main d'ouvrier, va jusqu'à Dieu !

C'est, cachée sous la forme d'une prière, l'espérance du prolétaire de voir un jour triompher ses revendications. Le ton est calme, non dépourvu d'une fière assurance. Aucune menace. C'est là précisément l'attitude adoptée par le *Manifeste* :

A ceux qui croient voir s'organiser la résistance, la grève aussitôt que nous revendiquerons la liberté, nous disons : Vous ne connaissez pas les ouvriers ; ils poursuivent un but autrement grand... Il s'agit pour nous, non de détruire les droits dont jouissent justement les classes moyennes, mais de conquérir la même liberté d'action... Qu'on ne nous accuse point de rêver lois agraires, partages, maximum, impôt levé, etc... Il est grand temps d'en finir avec des calomnies. La liberté du travail, le crédit, la solidarité, voilà nos rêves.

L'atmosphère calme de la pièce d'Anzengruber n'était donc pas un mensonge. Mais si la question s'était posée autrement, si l'ouvrier s'était déclaré révolutionnaire et communiste en 1864, elle n'aurait guère pu trouver d'interprète, surtout en Autriche, où la liberté était morte depuis longtemps. Anzengruber avait assisté à son agonie.

Je me rappelle l'année de malheur 1848, écrit-il dans ses fragments biographiques. Je humais la liberté avec mes poumons de petit garçon. L'air, je m'en souviens, était infiniment doux et tiède. Les barricades, dressées par des mains d'ouvriers sur le pont Elisabeth, me semblaient légitimes et bel-

les. Mais les retraites aux flambeaux les dépassaient encore en beauté. Moi aussi je voulais y assister avec mes camarades. Nous portions un drapeau noir, rouge et or. J'ignore quel tireur eut l'idée de s'amuser de nous, car, soudain, les balles se mirent à siffler au-dessus de nos têtes. Nous agitâmes notre drapeau en poussant des cris, ignorant que nous aggravions ainsi le danger que nous courions. Ce même drapeau attira les balles encore une autre fois, quand les profondes blessures des patriotes furent considérées comme d'efficaces canaux d'écoulement pour la haute marée de l'histoire. Mais, soudain, un silence profond, bien profond, régna. Même moi, enfant, m'en étonnai. Il n'y avait plus de retraites aux flambeaux. Les garde-fous du pont Elisabeth furent réparés. Les drapeaux noir, rouge et or disparurent. J'éprouvai alors un sentiment bizarre. Les grandes personnes, pensai-je, ne savent-elles donc pas ce qu'elles veulent ? Elles ajustent le monde. N'est-il donc pas immuable ? (42).

Exemple salutaire pour les audacieux. Il n'est pas prudent de traiter toutes les questions. C'était osé, en 1864, d'écrire un drame ouvrier, même timide. La censure savait fort bien qu'on peut agir par des sous-entendus autant que par des paroles claires et nettes. Poser simplement un problème, suggérer une atmosphère suffisent parfois pour soulever les masses. On peut conspirer avec le public en silence. Et *Gant de peau et Tablier de cuir* n'était-il pas d'autant plus dangereux qu'il montrait une classe pauvre et honnête, à laquelle s'opposait, effrontément, une classe de parasites : les nobles ?

Dans ce drame ouvrier, la peinture des soi-disant aristocrates est poussée jusqu'à la caricature la plus haineuse. Par contre, le peuple se voit comblé de bienveillance. Par ce grave défaut, l'œuvre mérite les critiques adressées autrefois à certaines pièces populaires françaises : drames où « toutes les vertus sont amoncelées sur la tête du peuple, tous les vices jetés à pleins seaux sur la tête de la noblesse (43), vaudevilles ouvriers qui se coiffent d'une casquette onctueuse et s'imprègnent d'huile et de probité jusqu'au bout des ongles » (44).

Pourtant, depuis vingt ans déjà, on attendait la rénovation de la

---

(42) *Œuvres*, I, 232.

(43) *Débats*, 3 sept. 1832.

(44) Presse 22 août 1838. Voir : P.-O. Evans : *Les Problèmes d'actualité au Théâtre à l'Epoque romantique* (Paris, 1923, pp. 141-145).

sannes en une année. En 1856, il retourne au village avec *Enfant de paysans* (37) et *Madame l'Aubergiste* (38), pièces suivies, en 1860, par *Un monde nouveau* (39).

Or, Kaiser était celui des auteurs dramatiques viennois que Louis Anzengruber connaissait le mieux, comme celui-ci l'avoue dans sa célèbre lettre à Duboc, le 30 octobre 1876 (40). Kaiser lui permettait de suivre un auteur possédant les secrets de la routine dramatique, de méditer sur les résultats ainsi obtenus et d'évaluer les possibilités d'avenir du paysan de théâtre.

Ces études pouvaient être renouvelées à propos des pièces de Charlotte Birch-Pfeiffer, écrites au même moment que celles de F. Kaiser. Elle avait, en 1848, adapté à la scène un ouvrage d'Auerbach (41) qui, sous le titre de *Village et Ville* (42), obtint un vaste succès en Autriche, où la vieille farce viennoise avait habitué les spectateurs à applaudir des pièces truffées d'expressions dialectales. Dans son *Goldbauer*, qui est de 1860, Charlotte Birch-Pfeiffer eut le bonheur d'escalader des hauteurs jusqu'alors peu connues, en donnant une comédie paysanne avec, déjà, des éléments anzengrubériens (43). Elle suscita des imitateurs : Moritz Reichenbach, en 1857, dramatisa à son tour un ouvrage célèbre d'Auerbach (44), tandis que Léopold Feldmann et Märzroth s'inspirèrent directement de *Goldbauer* (45).

A Vienne, Charlotte Birch-Pfeiffer (46) était une connaissance de vieille date. Nous la trouvons, en effet, mêlée aux débuts viennois

---

(37) *Ein Bauernkind* (1856).
(38) *Frau Wirtin* (1856).
(39) *Eine neue Welt.*
(40) *Briefe*, I, 288.
(41) *Frau Professorin.*
(42) *Dorf und Stadt.*
(43) Nagl-Zeidler : *Deutsch-öst. Lit. gesch.*, II, 566.
(44) *Barfüssele.*
(45) Leur drame porte le titre : *Der Biberhof.*
(46) Née à Stuttgart, en 1800 ; actrice à Munich après 1822 ; directrice du théâtre de Zurich (1837-1843) ; actrice au Hoftheater de Berlin à partir de 1843 ; morte à Berlin en 1868.

du directeur de théâtre Carl, à qui elle fournissait un certain nombre d'œuvres à recettes. Ses drames de chevalerie, ses adaptations de romans français, ses pièces paysannes, enfin, ont, pendant de longues années, alimenté le répertoire de tous les théâtres autrichiens. L'acteur Anzengruber a eu, très souvent, l'occasion de les voir représenter et même d'y tenir des rôles (47).

Après F. Kaiser et Charlotte Birch-Pfeiffer, il faut mentionner Mosenthal, dont le *Maire d'Altenbüren* (48) s'inspire de l'*Oberhof* d'Immermann, tandis que son *Sonnwendhof* est une dramatisation d'*Elsi*, de Gotthelf. Salomon-Hermann Mosenthal n'était pas le moindre des auteurs de pièces paysannes, quoiqu'il n'en fît qu'accidentellement. Il écrivait pour le Burgtheater et non pour les théâtres populaires. Par là, précisément, il est intéressant pour Anzengruber qui, sa vie durant, luttera pour donner à la pièce paysanne une valeur littéraire supérieure. Non que celui-ci eût l'intention d'abandonner les spectateurs de condition modeste, mais il jugeait que la masse avait bien droit, elle aussi, à des œuvres dignes d'être, à l'occasion, jouées à la « Burg ».

A Mosenthal s'oppose, par sa négligence d'artiste, Franz Prüller (1805 à 1879), dont on avait donné plusieurs pièces à Vienne, avec un succès considérable, à partir de septembre 1851 (49). Anzengruber connaissait certains drames de cet auteur et avait pour eux un faible qui déroutait ses amis. Prüller ne peint qu'en noir et en blanc ; sa technique dramatique ne fait aucun effort pour perfectionner ses moyens. Anzengruber, cependant, trouvait les œuvres de cet auteur charmantes et fredonnait avec plaisir telle de leurs mélodies (50). Nous voyons dans ce fait la meilleure preuve de la sympathie pro-

---

(47) Citons, d'après les *Briefe : Die Waise aus Lowood* (I, 62, 63) ; *Schloss Greifenstein* (I, 25) ; *Goldbauer* (I, 39) ; *Die Grille* (d'après George Sand) (I, 43) ; ajoutons *Wie man Haüser baut* (*Œuvres*, I, 248) et *Hinko der Freiknecht* (Bettelheim : *Anzengruber*, 60).

(48) *Schulz von Altenbüren.*

(49) *Der Toni und sei Burgei; Die schône Klosterbâuerin; Die zwei Bauern.* Liste des pièces connues, dans A. Büchner : *Anzengrubers Dramatechnik* (1911).

(50) *Anzengruber*, par Bettelheim, p. 43.

fonde qu'il témoignait au paysan de théâtre, fût-il une création défectueuse.

Mais, se plaire à l'écouter, est-ce le prendre pour modèle ? Un Kaiser, un Mosenthal, une Birch-Pfeiffer en imposaient-ils à Anzengruber au point d'être considérés par lui comme des écrivains parfaits ? Les faiseurs de pièces, dépourvus de sens critique, pouvaient s'en tenir à l'imitation. Par contre, un homme désireux de réformer le théâtre populaire devait voir, étudier leurs défauts, afin de trouver, pour son propre travail, une base de départ plus artistique et, à tous points de vue, plus élevée.

⁂

Avec la faculté que nous avons aujourd'hui de confronter Anzengruber et ses prédecesseurs, nous constaterons sans peine les graves défauts dont les drames paysans étaient entachés avant la parution du *Curé de Kirchfeld*.

Ce qui manque à presque tous, c'est une action simple, vraisemblable, non surchargée de surprises et de miracles. Nous ne parlerons pas de Prüller, mauvais bâtisseur de pièces. Mais Kaiser et Birch-Pfeiffer, suivis de Thérèse Megerle, Flamm-Wimmer, E. Karl, procédaient souvent de la même façon, ne respectant même pas la pureté du genre et mêlant, sans scrupule, pièce paysanne, histoire de brigands, de guerre et de contrebandiers (51).

En 1864, déjà, année de son premier essai de réforme, Anzengruber juge sévèrement l'œuvre de M^me^ Birch-Pfeiffer, dont il définit le procédé comme « Mache » (52), c'est-à-dire produit artificiel. Tel était aussi le jugement d'Auerbach sur *Goldbauer*, pourtant la meilleure réussite de cet auteur :

Tout cela n'est pas vrai ! Voilà, au fond, la plaisanterie capitale sur laquelle se dressent ces habiles produits (Machereien). Dans la présente pièce, ce défaut est d'une évidence plastique, ou, si l'on veut, symbolique : Le paysan colérique frappe avec la hache la tête de sa fille, seulement ce n'est

---

(51) Rommel, dans *Œuvres d'Anzengruber*, II, 398.

(52) Eine Birchpfeiffersche Mache (*Briefe*, I, 85, du 2 sept. 1864).

pas pour de bon. Abstraction faite de quelques plaisanteries d'Ophélie, la jeune fille se porte bien ; elle n'a pas souffert ; la hache ne fait pas de mal, elle ne coupe pas ; car, cher public, nous sommes au théâtre, c'est une hache de théâtre, un peu de carton recouvert de feuille d'étain, cela ne fait pas mal. Rien de vrai dans tout cela (53)...

Cependant, le public d'alors applaudissait frénétiquement à ces mensonges ; rien ne le choquait davantage que précisément la vérité de l'expérience quotidienne. A la sombre « prose » de la vie s'opposait avec succès la « poésie » des romans et des drames. Peu importaient la logique des faits, la psychologie des caractères. L'essentiel était de subir, successivement, les frissons de l'étonnement et le flux magnétique de l'émotion. Le drame larmoyant, celui de Mosenthal, triomphait jusqu'au Burgtheater. Auteurs, lecteurs et spectateurs communiaient dans une même sensiblerie, dans un même « romantisme » (54).

Or, Louis Anzengruber, par un penchant naturel que la dureté de la vie pendant ses années de jeunesse avait encore accentué, ne pouvait être que réaliste, c'est-à-dire ennemi des mensonges d'une imagination folâtre. Là résidait sa force ! Et ce fut cette contradiction avec ses contemporains et ses prédécesseurs immédiats qui, le jour où il fallut jeter des fondations nouvelles, le poussa à trier scrupuleusement les matériaux pour la bâtisse.

Auerbach lui-même, le cruel censeur de M^me^ Birch-Pfeiffer, n'échappe pas à l'examen critique de son disciple : A ses yeux, les paysans, grâce auxquels l'auteur des *Récits villageois de la Forêt Noire* avait conquis la célébrité, étaient loin d'être irréprochables. Un coup de crayon de trop les compromet sérieusement. Ce ne sont nullement des paysans de nature ; et, paysans de romans, ils laissent encore à désirer (55).

On notera avec soin que Louis Anzengruber ne demande point à Auerbach de peindre de vrais paysans ; ce qu'il lui re-

---

(53) Berthold Auerbach : *Dramat. Eindrücke* (Edition Karl Neumann, 1893), p. 147.

(54) On a forgé le terme de Ruralromantik pour désigner la littérature paysanne larmoyante.

(55) *Briefe*, I, 291.

proche, c'est de ne pas avoir réussi le portrait du personnage qui, dans le roman ou au théâtre, donne l'illusion du vrai campagnard.

Deux dangers, également graves, guettent le romancier et l'auteur dramatique : la fausse idéalisation et le naturalisme outré. La bonne voie passe entre les deux ; là est le véritable réalisme. Si Auerbach nous a montré des paysans de fantaisie, incapables de nous convaincre de la vraisemblance de leur existence, gardons-nous de tomber dans le défaut opposé :

Le dessinateur qui voudrait reproduire la nature intégralement rendrait impossible notre tâche de doser et de composer. Le principe du réalisme radical, si on l'acceptait, mettrait fin à toute création artistique. Au lieu de transformer, par notre travail, la matière en œuvre d'art, nous commencerions à copier la nature. Qui en serait capable ?... On ne ferait que gribouiller. On réussirait tout au plus une caricature involontaire, comme par exemple celle de « Monsieur l'instituteur », exécutée sur le tableau noir par les jeunes dessinateurs du village (56).

L'art d'Anzengruber, qui a su éviter ces deux écueils, a donné de beaux résultats. Rosegger, ce parfait connaisseur en la matière, l'avoue avec enthousiasme, quand il écrit à son ami :

Je n'admire pas l'intrigue elle-même dans votre pièce, ni la peinture des caractères. Tout cela, on le sait, est excellent. Mais je constate avec étonnement et avec une joie indescriptible le naturel du langage de vos personnages (57).

La preuve nous est ainsi fournie que Louis Anzengruber a effectivement surpassé Auerbach dans la peinture du paysan. Grâce à une définition plus exacte de l'objectivité artistique, le Viennois a fait un grand pas en avant.

La question n'est pas épuisée après cette constatation. Comment s'y prenait-il pour si bien réussir, là où tant d'autres avaient trébuché ? Lui-même nous l'explique. Le passage sur Auerbach, dans la lettre à Duboc, citée plus haut, est en effet suivi d'explications sur sa propre œuvre :

Mes paysans, écrit-il, ont, d'une part, assez de traits réalistes (ils sont chargés d'illustrer une thèse) pour paraître vrais ; d'autre part, ils sont suffi-

---

(56) *Briefe*, I, 291.

(57) Passage cité par Bettelheim dans *Anzengruber*, 1898, p. 173. *Cf.* également Castle : Einleitung zum Gwissenswurm, p. 13 (Anz. W.).

samment idéalisés pour que l'équilibre soit rétabli en faveur de l'idée poétique. La première étape de mon travail consiste dans l'élaboration du paysan idéal, d'après des centaines de rencontres et de constatations ; ensuite, me servant des mêmes données, je lui attribue, selon le cas, telle ou telle teinte réaliste (58).

Point n'est besoin, dans ces conditions, de connaître la vie rustique à fond. Ni l'existence pénible du cultivateur, ni les soucis de l'éleveur n'entreront ici en ligne de compte. En tant que représentant de sa classe, le paysan laisse Anzengruber indifférent. Jamais, comme il l'avoue, Anzengruber n'a fait l'effort d'examiner de près les conditions dans lesquelles vivent les ruraux (59). A Chiavacci, qui lui demandait un jour combien d'années il avait consacrées à l'étude de ses modèles, il répondit : « Aucune. Il n'y a rien à apprendre chez les paysans. Leur type est vite donné » (60).

Dans la pièce paysanne, il procédait exactement comme dans toute autre pour camper ses caractères :

Je prends d'abord l'homme ; ensuite, je le revêts de son habit social ; puis je reconstitue autour de lui, dans la mesure des besoins artistiques, le milieu où il vit habituellement (61).

Or, ce travail est singulièrement facilité quand il s'agit de paysans.

Le costume du paysan, disait-il à Chiavacci, me paraît plus commode qu'aucun autre, parce que l'homme primitif y apparaît le mieux et sans que j'aie besoin de gratter d'abord le fard de la civilisation et les convenances de l'humanité moderne (62).

Ces aveux sont abondamment confirmés, en 1884, par l'épilogue du *Sternsteinhof*.

Si ce roman se passe au village, ce n'est point dans l'espoir de conquérir des lecteurs paysans, ni dans l'intention de sacrifier à un genre de plus en plus populaire, mais simplement parce que le champ d'action restreint de la vie rustique nuit moins à l'originalité et au naturel des caractères, et que les passions, dans leur explosion brutale ou sous leur déguisement maladroit, y sont plus faciles à comprendre. En outre, pour montrer comment

---

(58) *Briefe*, I, 291.
(59) *Briefe*, I, 291.
(60) Cité par Rommel dans *Œuvres d'Anzengruber*, II, p. 391.
(61) *Briefe*, I, 291.
(62) Cité par Rommel dans *Œuvres d'Anzengruber*, II, 391.

des caractères se forment ou périssent sous l'influence du destin, il est plus aisé de se servir d'un mécanisme, pour ainsi dire, perceptible à l'œil, que d'un mécanisme entouré d'une double enveloppe, surchargé d'ornements, et caché sous un cadran compliqué (63).

La conclusion est claire : L'homme seul compte aux yeux d'Anzengruber. En effet, pendant toute sa vie, il s'est montré prêt à combattre pour la bonne cause, c'est-à-dire pour l'amélioration matérielle et surtout morale de la condition humaine. De bonne heure, déjà, il s'était compté parmi « les têtes éclairées, ennemies des ténèbres, parmi les optimistes à veine sarcastique » (64). « L'homme, proclamait-il, est la plus belle des idées réalisables que la terre puisse montrer à l'univers » (65). De loin, il salue, en 1864, l'avènement de la Raison (66), qui, seule, permettra à l'être humain d'organiser une vie digne de lui.

Tel était le sens des combats incessants qui ont rempli sa vie. Et ces combats pour rendre l'humanité meilleure ont été livrés en grande partie dans l'atmosphère villageoise, sous un déguisement paysan. Avec une rare habileté, Anzengruber savait de toutes pièces imaginer ce cadre, créer ces caractères. Les meilleurs connaisseurs ne pouvaient lui refuser leur pleine approbation. Le pittoresque et l'humour, les scènes d'auberge et les chants, les façons habituelles de s'exprimer et de discuter, bref, tout le paysan de la nature semblait transporté sur la scène. L'illusion était totale. Mais, en réalité, elle n'était que suggérée par un ensemble de riens. Là était l'art d'Anzengruber : écarter l'accessoire qui alourdit, et mettre en pleine lumière l'élément décoratif, insignifiant, mais utile (67).

Plus encore, c'est la vérité des conflits, objet de son œuvre, qui donnait aux pièces paysannes d'Anzengruber leur puissance persuasive. Les paysans, rapidement, mais habilement suggérés, sont en réalité les défenseurs d'une thèse. Ils n'étaient destinés qu'à la rendre plus intéressante :

---

(63) *Œuvres*, X, 369.
(64) *Briefe*, I, 54.
(65) *Briefe*, I, 62.
(66) *Briefe*, I, 95.
(67) *Briefe*, I, 291.

Mes pièces paysannes sont des comédies avec des paysans pour la simple raison que de tels conflits transportés à la ville se montreraient sous un jour vraiment dépourvu de poésie (68).

Il est incontestable qu'elles respirent une fraîcheur inoubliable. Nul lecteur, nul spectateur n'aurait voulu les ignorer. Elles cachent mille beautés dont on se souviendra désormais en prononçant le nom d'Anzengruber. S'il n'a pas été le premier à faire paraître les villageois sur la scène, il a fait tout de même la découverte du paysan au théâtre, car le sien fut le premier à être profondément vrai.

***

En dernière analyse, ce paysan de théâtre, plaisant et réussi, éveillant à un haut degré l'illusion du vrai, n'a vu le jour que par accident, engendré par l'envie irrésistible d'un jeune Viennois de combattre contre une série d'institutions despotiques ou d'idées injustes qui avaient jusque-là régné en maîtresses.

Caché derrière le naïf et robuste campagnard, l'auteur pouvait, en effet, s'en donner tout à son aise : attaquer des défauts et des vices qui, existant partout, apparaissaient mieux dans le milieu villageois. On pouvait surtout, sous prétexte d'une critique morale, et à l'exemple de Molière, compromettre sérieusement certains personnages appartenant au clergé catholique et livrer une lutte plus ou moins sourde contre la religion elle-même.

Auerbach avait tracé cette voie. Anzengruber le suivit avec empressement et lui fit même de nombreux emprunts. Bettelheim remarque avec raison que la grande confession du Casseur de pierres, dans *Les Analphabètes*, prend sa source dans la confession de Lucien, personnage de *Lucifer*. Le grand récit d'Einsam, dans *Roc et Acier*, rappelle Naz, dans *Ivo der Hajrle*. Un des mérites d'Auerbach était de se servir du paysan-philosophe, personnage qui permet de traiter la question religieuse dans le cadre primitif du village, avec le double avantage de la faire apparaître plus simple, plus grande, plus brutale que sous le fard de la vie citadine.

---

(68) *Briefe*, I, 186.

Or, la question religieuse a, pendant toute sa vie, dominé la pensée de Louis Anzengruber. Si d'autres problèmes l'ont attiré et occupé, celui-ci le captivait au point de ne jamais lâcher prise. C'est pourquoi nous le voyons souvent transporter l'action de ses pièces au village de son imagination, où il essaie de traiter, l'un après l'autre, tous les sujets relatifs à la religion ; chaque fois, des paysans deviennent ses porte-parole. On a dit qu'il s'était spécialisé dans la pièce paysanne ; il serait plus juste de dire que son genre favori lui était fourni par la pièce anticatholique.

Aussi, le voyons-nous, dès *Le Curé de Kirchfeld,* poser hardiment la question qui le préoccupe et déclarer la guerre à l'Eglise. Cependant, après un conflit qui s'était annoncé implacable et qui, pour correspondre aux vues de l'auteur, aurait dû se terminer par une rupture éclatante avec la partie adverse, Anzengruber se plie à une solution conciliante. Dans la pièce suivante, par contre, un monde nouveau, jeune et juste, triomphe d'une génération superstitieuse et parjure ; l'aurore se lève. Puis, d'œuvre en œuvre, l'intransigeance d'Anzengruber s'affirme : on ne pactise pas avec des puissances néfastes, dût-on s'en faire broyer.

Il continuait une lutte, à son avis des plus nobles et qui avait été déjà couronnée de quelques succès. On n'était plus en 1855, année du *Concordat,* où François-Joseph avait accepté le droit canon comme base de la législation autrichienne (69). Déjà, les *Lois fondamentales de l'Etat* du 21 décembre 1867 avaient déblayé le terrain. *Les trois Lois interconfessionnelles* du 25 mai 1868 enlèvent aux prêtres le droit de statuer en matière de mariage, débarrassent l'enseignement du contrôle clérical, accordent aux parents de cultes différents la liberté de décider quelle serait la religon de leurs enfants.

Ce fut une belle victoire pour les libéraux. On vit même Grillparzer, ce membre de la Chambre des Seigneurs, qui se désintéressait complètement de la vie politique, sortir de sa tour d'ivoire, se rendre à son poste, afin de voter l'abolition du *Concordat.* Ce soir-là, « Vienne s'illumina, et la population, manifestant sous ses fe-

(69) F. Jacobson : *Das österreichische Konkordat vom* 18. *August,* 1855 (Leipzig, 1856).

nêtres, remercia le poète septuagénaire de la part qu'il avait prise au bon combat pour la liberté » (70).

Qui aurait mieux senti l'importance de ce changement politique, plus goûté ce premier triomphe de la liberté individuelle, que le jeune et grave Anzengruber ? S'il a pu mener la lutte sacrée à laquelle il tenait par-dessus tout, c'est grâce à ses paysans. Avoir su découvrir les ressources que lui fourniraient ces personnages, tel était pour lui l'événement capital qui décidait de son avenir.

---

(70) A. Ehrhard :

CHAPITRE IV

Nouvelles Expériences (1871-1874)

Dans le métier d'artiste, le plus difficile est moins d'atteindre à la célébrité que de s'y maintenir et d'aller de sommet en sommet. Il faut redorer sans cesse le blason vite terni de la gloire qui, un soir, dans une salle de spectacle, fit d'un prolétaire un aristocrate de la littérature. Une longue et pénible conquête, voilà la célébrité : une suite de victoires dont chacune est une sorte de miracle. Car la gloire est fragile ; elle risque de s'évanouir quand on croit déjà la tenir ; aléatoire, entêtée et capricieuse qu'elle est.

On s'imagine facilement dans quelles transes Louis Anzengruber avait attendu la fin de la représentation qui devait lui apporter enfin, avec la réussite du *Curé de Kirchfeld*, sa consécration comme auteur dramatique. Jusqu'au dernier moment, une méfiance, combien justifiée après les expériences des années précédentes, le harcelait.

Puis vint le moment où on lui annonça son triomphe, auquel il crut soudain avec une foi consolidée par le versement d'un acompte en espèces sonnantes et trébuchantes. C'était, à n'en pas douter, cette gloire miraculeuse qui, d'un coup de baguette magique, peut changer le cours d'une existence.

Ce n'était qu'un premier succès, un début sur lequel, année après année, devait s'ériger l'œuvre entière du maître. La deuxième pièce,

puis la troisième, qu'il s'agissait d'écrire maintenant, auront-elles la force convaincante, le charme prenant, la vigueur de leur aînée ? Supporteront-elles aussi bien la terrible épreuve ? Ou bien *Le Curé de Kirchfeld* avait-il bénéficié d'une chance unique ? Etait-il une réussite accidentelle ?

Huit ans auparavant, dans une douloureuse heure d'angoisse, quand il appelait le succès de tous ses vœux — succès rapide, immédiat — Anzengruber avait craint que sa consécration comme auteur dramatique ne vînt trop tard pour lui permettre de réaliser ses projets ; il se voyait vieilli, entouré seulement de fragments, n'ayant plus la force de concrétiser ses rêves en œuvres d'art (1).

En 1871, dans son jeune bonheur, quand il se rappelait ses nombreuses années de misère, il oubliait ce cauchemar, retenant seul de son passé ce trait, d'ailleurs authentique, que, malgré d'innombrables déboires, il n'avait jamais cessé d'espérer. La malchance s'était pourtant acharnée sur lui. L'hiver et le froid, comme il le raconte dans son *Rêve printanier d'un jeune homme* (2), avaient plus d'une fois secoué et fait frissonner jusque dans l'âme le rêveur incorrigible qu'il avait toujours été. Rien n'a pu éteindre sa dernière étincelle d'optimisme. Ce rêveur avait eu raison et avait fini par vaincre.

La gloire ne l'endormit pas. Non seulement le succès, ce parfait stimulant, exaltait son ardeur au travail ; mais, surtout, l'attitude approbative de la masse pénétrait son âme d'un bien-être inconnu et d'une combativité accrue. Le peuple l'avait compris.

Ce résultat était peut-être ce que le triomphe du *Curé de Kirfeld* avait de plus important : il ne signifiait rien moins qu'un plébiscite très favorable à l'art et aux idées de Louis Anzengruber (3). Le peuple de Vienne, juge suprême, avait accueilli chaleureusement son premier message avec toutes ses promesses d'avenir.

---

(1) *Briefe*, I, 61.

(2) Feuilleton de la *Grazer Post* du 17 mai 1871 (*Œuvres*, I, 237), Der Frühlingstraum eines Glücklichen.

(3) Ce plébiscite s'est fait sur une pièce dont la solution finale était prudemment conciliante.

C'est au « peuple » qu'il s'était adressé, non sans scrupules d'ailleurs :

Vous ne soupçonnez probablement pas, écrivait-il à Rosegger, le 11 février 1871, après combien d'hésitations j'ai osé intituler ma pièce une « pièce populaire ». Et tout de même !

Et il ajoute : Nous qui avons réussi, par nos propres forces à nous élever au-dessus de la masse, au-dessus du peuple qui a nourri nos sentiments et nos idées, lorsque nous jetons un coup d'œil sur le chemin parcouru, sur les pentes brusques escaladées avant de pénétrer dans les régions éthérées de la liberté, lorsque, de là-haut, nous apercevons les milliers d'hommes restés en arrière, alors la mélancolie s'empare de nous, sachant trop bien que tous ces cœurs portent en eux, à l'état latent, le même amour de la liberté et de la lumière, la même envie de gravir les sommets et, quoique peu développées, les mêmes forces. Aussi, obéissant aux suggestions de notre cœur, leur crions-nous joyeusement, à chaque tournant nous permettant de revoir la vallée : « Montez toujours ! Le chemin passe par ici ! »

Ou bien nous leur faisons signe en pleurant... Combien de fois sans être compris ! C'est ce que je redoutais. Mais quelle bonne surprise ! Tout à coup, la foule fourmille sur mon chemin qui vient de la vallée. On me comprend, on me rejoint, on m'entoure. Je me trouve en face du peuple qui me comble de tendresse, comme on cajole un enfant, ou un fou, l'un et l'autre réputés dire la vérité. Oh ! mon Dieu, conservez-moi le peuple ainsi ! Nous accepterons volontiers d'être ses enfants et ses fous ! (4)

Anzengruber s'enferma dans sa chambre pour écrire une nouvelle œuvre populaire et pour combattre, encore une fois (comme son ami Rosegger), en faveur de la « sainte cause de l'humanité » (5). Ses contemporains étaient, à ce moment-là, près de se rendormir. De toutes parts, on n'entendait plus que berceuses pieuses et patriarcales, d'un genre bien connu. C'était le moment de pousser de vigoureux cris de joie et de faire du tapage, afin de troubler et de dissiper la perfide torpeur (6). Au milieu de ses paysans, il fixe son regard sur l'avenir. L'heure, certes, n'est pas aux idylles. Il faut lutter : « Le combat est mon élément, la plume mon épée. C'est pour la liberté et aussi contre les mauvaises pièces de théâtre que j'use mon

---

(4) *Briefe*, I, 119, 120.
(5) *Briefe*, I, 119.
(6) *Rêve printanier.*

encre » (7). Son ardeur est telle que, bientôt, il entreprendra plusieurs œuvres en même temps.

Coup sur coup, après *Le Curé de Kirchfeld*, deux de ses productions voient le jour, deux grands succès : *Le Paysan parjure* (1871) et *Les Analphabètes* (1872). En tout, trois pièces paysannes en trois ans : trois réussites dans trois genres différents de l'art dramatique : un drame, une tragédie, une comédie.

Laquelle des trois préférer ? On ne saurait le dire ; on n'en voudrait ignorer aucune. Le *Curé de Kirchfeld* restera à tout jamais lié au nom de son auteur comme un titre de noblesse, et à son œuvre comme le premier modèle d'un genre sensationnel. *Le Paysan parjure* passe auprès de beaucoup comme le plus puissant des chefs-d'œuvre d'Anzengruber. Et *Les Analphabètes* comptent parmi les meilleures comédies de la littérature allemande.

La réforme de la pièce populaire était donc, dès 1872, brillamment réalisée. Le répertoire s'était enrichi de trois chefs-d'œuvre représentés peu après sur tous les théâtres de langue allemande. La maîtrise d'Anzengruber dans le genre aussi original que difficile de la pièce paysanne ne faisait plus l'ombre d'un doute. Il paraissait facile de deviner la suite de la carrière dramatique de notre auteur.

C'était cependant mal connaître Louis Anzengruber, qui n'aimait pas les chemins battus ; qui évitait même soigneusement de se succéder à lui-même. Son esprit le poussait sans cesse à la recherche du « nouveau ». Les essais de ses années d'apprentissage révèlent déjà ce trait. Pour nous en tenir à un personnage dont nous avons parlé en détail, l'ouvrier, celui-ci l'intéresse en 1864 ; puis, il l'abandonne ; il y reviendra longtemps après. Un échec, aussi cuisant qu'il soit, n'est pas un motif suffisant pour éloigner définitivement Anzengruber d'un caractère, d'un sujet, d'un milieu intéressants. Le paysan l'occupera plus souvent, mais pas toujours ; et, s'il le faut, il se défendra de s'intéresser à lui. Vienne l'attire autant que le village, la bourgeoisie autant que le prolétariat.

Bref, son esprit, ouvert à l'étude de toutes les mœurs, s'attaquera courageusement à tous les milieux. Cet intérêt universel le

(7) *Briefe*, I, 130.

poussera un jour à quitter de nouveau le village. Ce sera un beau tapage dans la ville de Vienne ! Mais Anzengruber n'écoutera pas les rumeurs hostiles. Quelque chose le force à errer et à découvrir, à observer et à expérimenter. Ainsi, il élargira considérablement le cadre de sa réforme du théâtre populaire, lequel n'est pas forcément un théâtre exclusivement villageois. Il ira encore plus loin et, tournant le dos aux scènes des faubourgs, essaiera même de se frayer un chemin vers le théâtre de l'aristocratie viennoise. Le moment est venu d'esquisser l'histoire de la lutte qu'il a menée pour conquérir la « Borch », c'est-à-dire la Burg ou le Burgtheater (8).

*
**

Ce n'est pas un manque de sujets qui l'éloignait de la pièce paysanne. Ses carnets et cartons étaient bien garnis, et depuis longtemps. S'il avait déjà traité le célibat ecclésiastique et la question des mariages mixtes, dans *Le Curé de Kirchfeld*, la superstition campagnarde, cachée sous les plis de la foi catholique, dans *Le Paysan parjure*, et l'influence toute-puissante du clergé sur l'esprit des femmes, dans *Les Analphabètes*, d'autres sujets, tout aussi féconds, ne demandaient qu'à être versés dans le moule de la pièce paysanne, particulièrement commode pour la lutte philosophique.

Anzengruber tenait en réserve une série de caractères (par exemple, le Tartuffe du Village, le Bâtard de Curé) et de thèses (comme l'indissolubilité du mariage, la convoitise de l'Eglise, pour citer seulement ce qu'il a effectivement utilisé par la suite). On peut glaner d'autres motifs du même genre dans les récits de notre auteur, où ils se sont réfugiés de crainte de la censure.

Une dernière série de problèmes, également abondants, mais rebelles au cadre de la pièce paysanne, se situaient hors du village. C'est d'eux que lui viendront les plus grandes difficultés. En effet, la défaite le guettait, lorsqu'il s'aventurait dans la grande ville, où il était pourtant né et où il avait vécu. La dernière fois qu'il avait fait

---

(8) « Borch » : voir *Briefe*, I, 169 et I, 208.

un essai de ce genre datait de 1864. Anzengruber retourna à la pièce viennoise en 1873, quand, porté aux nues comme auteur dramatique populaire, la Hofburg attira son regard et l'incita à gagner aussi la faveur du public aristocratique.

Le Paysan parjure à peine terminé, Anzengruber commença, pendant qu'il écrivait *Les Analphabètes,* un drame à thèse en haut-allemand, intitulé *Elfriede,* dont il attendait la consécration de son talent dramatique par une clientèle nouvelle. L'orgueilleuse entreprise n'échoua pas. La représentation, en avril 1873, lui valut un succès d'estime, dû surtout à la magistrale interprétation de la pièce par les meilleurs acteurs du Burgtheater.

Mais la critique, dans son ensemble, se montra très sévère pour une œuvre dans laquelle elle ne voyait qu'une dissertation sur le mariage ou, tout au plus, « une scène de ménage précédée d'une courte exposition et suivie d'un dénouement sommaire » (9). Première ombre sur la jeune gloire d'un auteur habitué aux grands succès, mais dont le talent semblait se révéler limité sous l'éclairage éblouissant d'un théâtre de grand style. Pièce chétive, comme Anzengruber l'avait avoué dès le 24 août 1872 (10).

En réalité, *Elfriede* était non seulement une œuvre courte d'haleine, mais n'avait même pas l'avantage de paraître entièrement originale. Les habitués du Burgtheater, et la critique avec eux, y retrouvaient l'influence, frappante semblait-il, de Victorien Sardou (11) et d'Octave Feuillet (12). Anzengruber était ainsi exposé au danger de se voir traiter d'imitateur maladroit, sinon de plagiaire.

Pourtant, quelle belle pièce moderne il aurait pu tirer du motif de la « femme, jouet de l'homme » ! *Dans Gant de peau et Tablier de cuir,* il avait, en renversant les rôles, effleuré un instant le motif du mari, jouet de sa femme (13). Plus tard, dans un nouvelle, il

---

(9) *Presse,* 26 avril 1873.

(10) *Briefe,* I, 175.

(11) Influence des *Pattes de Mouches* (1860) : Prosper Block réapparaît dans *Elfriede* sous les traits du Dr Knorr. La ressemblance des deux pièces s'étend jusqu'à l'action.

(12) Influence de *Julie* (1862) pour les caractères d'Elfriede et de Wellenberg.

(13) *Œuvres,* VII, 121.

sannes en une année. En 1856, il retourne au village avec *Enfant de paysans* (37) et *Madame l'Aubergiste* (38), pièces suivies, en 1860, par *Un monde nouveau* (39).

Or, Kaiser était celui des auteurs dramatiques viennois que Louis Anzengruber connaissait le mieux, comme celui-ci l'avoue dans sa célèbre lettre à Duboc, le 30 octobre 1876 (40). Kaiser lui permettait de suivre un auteur possédant les secrets de la routine dramatique, de méditer sur les résultats ainsi obtenus et d'évaluer les possibilités d'avenir du paysan de théâtre.

Ces études pouvaient être renouvelées à propos des pièces de Charlotte Birch-Pfeiffer, écrites au même moment que celles de F. Kaiser. Elle avait, en 1848, adapté à la scène un ouvrage d'Auerbach (41) qui, sous le titre de *Village et Ville* (42), obtint un vaste succès en Autriche, où la vieille farce viennoise avait habitué les spectateurs à applaudir des pièces truffées d'expressions dialectales. Dans son *Goldbauer,* qui est de 1860, Charlotte Birch-Pfeiffer eut le bonheur d'escalader des hauteurs jusqu'alors peu connues, en donnant une comédie paysanne avec, déjà, des éléments anzengrubériens (43). Elle suscita des imitateurs : Moritz Reichenbach, en 1857, dramatisa à son tour un ouvrage célèbre d'Auerbach (44), tandis que Léopold Feldmann et Märzroth s'inspirèrent directement de *Goldbauer* (45).

A Vienne, Charlotte Birch-Pfeiffer (46) était une connaissance de vieille date. Nous la trouvons, en effet, mêlée aux débuts viennois

---

(37) *Ein Bauernkind* (1856).
(38) *Frau Wirtin* (1856).
(39) *Eine neue Welt.*
(40) *Briefe,* I, 288.
(41) *Frau Professorin.*
(42) *Dorf und Stadt.*
(43) Nagl-Zeidler : *Deutsch-ost. Lit. gesch.,* II, 566.
(44) *Barfüssele.*
(45) Leur drame porte le titre : *Der Biberhof.*
(46) Née à Stuttgart, en 1800 ; actrice à Munich après 1822 ; directrice du théâtre de Zurich (1837-1843) ; actrice au Hoftheater de Berlin à partir de 1843 ; morte à Berlin en 1868.

du directeur de théâtre Carl, à qui elle fournissait un certain nombre d'œuvres à recettes. Ses drames de chevalerie, ses adaptations de romans français, ses pièces paysannes, enfin, ont, pendant de longues années, alimenté le répertoire de tous les théâtres autrichiens. L'acteur Anzengruber a eu, très souvent, l'occasion de les voir représenter et même d'y tenir des rôles (47).

Après F. Kaiser et Charlotte Birch-Pfeiffer, il faut mentionner Mosenthal, dont le *Maire d'Altenbüren* (48) s'inspire de l'*Oberhof* d'Immermann, tandis que son *Sonnwendhof* est une dramatisation d'*Elsi*, de Gotthelf. Salomon-Hermann Mosenthal n'était pas le moindre des auteurs de pièces paysannes, quoiqu'il n'en fît qu'accidentellement. Il écrivait pour le Burgtheater et non pour les théâtres populaires. Par là, précisément, il est intéressant pour Anzengruber qui, sa vie durant, luttera pour donner à la pièce paysanne une valeur littéraire supérieure. Non que celui-ci eût l'intention d'abandonner les spectateurs de condition modeste, mais il jugeait que la masse avait bien droit, elle aussi, à des œuvres dignes d'être, à l'occasion, jouées à la « Burg ».

A Mosenthal s'oppose, par sa négligence d'artiste, Franz Prüller (1805 à 1879), dont on avait donné plusieurs pièces à Vienne, avec un succès considérable, à partir de septembre 1851 (49). Anzengruber connaissait certains drames de cet auteur et avait pour eux un faible qui déroutait ses amis. Prüller ne peint qu'en noir et en blanc ; sa technique dramatique ne fait aucun effort pour perfectionner ses moyens. Anzengruber, cependant, trouvait les œuvres de cet auteur charmantes et fredonnait avec plaisir telle de leurs mélodies (50). Nous voyons dans ce fait la meilleure preuve de la sympathie pro-

---

(47) Citons, d'après les *Briefe : Die Waise aus Lowood* (I, 62, 63) ; *Schloss Greifenstein* (I, 25) ; *Goldbauer* (I, 39) ; *Die Grille* (d'après George Sand) (I, 43) ; ajoutons *Wie man Haüser baut* (*Œuvres*, I, 248) et *Hinko der Freiknecht* (Bettelheim : *Anzengruber*, 60).

(48) *Schulz von Altenbüren.*

(49) *Der Toni und sei Burgei; Die schöne Klosterbäuerin; Die zwei Bauern.* Liste des pièces connues, dans A. Büchner : *Anzengrubers Dramatechnik* (1911).

(50) *Anzengruber*, par Bettelheim, p. 43.

fonde qu'il témoignait au paysan de théâtre, fût-il une création défectueuse.

Mais, se plaire à l'écouter, est-ce le prendre pour modèle ? Un Kaiser, un Mosenthal, une Birch-Pfeiffer en imposaient-ils à Anzengruber au point d'être considérés par lui comme des écrivains parfaits ? Les faiseurs de pièces, dépourvus de sens critique, pouvaient s'en tenir à l'imitation. Par contre, un homme désireux de réformer le théâtre populaire devait voir, étudier leurs défauts, afin de trouver, pour son propre travail, une base de départ plus artistique et, à tous points de vue, plus élevée.

***

Avec la faculté que nous avons aujourd'hui de confronter Anzengruber et ses prédecesseurs, nous constaterons sans peine les graves défauts dont les drames paysans étaient entachés avant la parution du *Curé de Kirchfeld*.

Ce qui manque à presque tous, c'est une action simple, vraisemblable, non surchargée de surprises et de miracles. Nous ne parlerons pas de Prüller, mauvais bâtisseur de pièces. Mais Kaiser et Birch-Pfeiffer, suivis de Thérèse Megerle, Flamm-Wimmer, E. Karl, procédaient souvent de la même façon, ne respectant même pas la pureté du genre et mêlant, sans scrupule, pièce paysanne, histoire de brigands, de guerre et de contrebandiers (51).

En 1864, déjà, année de son premier essai de réforme, Anzengruber juge sévèrement l'œuvre de M^me^ Birch-Pfeiffer, dont il définit le procédé comme « Mache » (52), c'est-à-dire produit artificiel. Tel était aussi le jugement d'Auerbach sur *Goldbauer*, pourtant la meilleure réussite de cet auteur :

Tout cela n'est pas vrai ! Voilà, au fond, la plaisanterie capitale sur laquelle se dressent ces habiles produits (Machereien). Dans la présente pièce, ce défaut est d'une évidence plastique, ou, si l'on veut, symbolique : Le paysan colérique frappe avec la hache la tête de sa fille, seulement ce n'est

---

(51) Rommel, dans *Œuvres d'Anzengruber*, II, 398.

(52) Eine Birchpfeiffersche Mache (*Briefe*, I, 85, du 2 sept. 1864).

pas pour de bon. Abstraction faite de quelques plaisanteries d'Ophélie, la jeune fille se porte bien ; elle n'a pas souffert ; la hache ne fait pas de mal, elle ne coupe pas ; car, cher public, nous sommes au théâtre, c'est une hache de théâtre, un peu de carton recouvert de feuille d'étain, cela ne fait pas mal. Rien de vrai dans tout cela (53)...

Cependant, le public d'alors applaudissait frénétiquement à ces mensonges ; rien ne le choquait davantage que précisément la vérité de l'expérience quotidienne. A la sombre « prose » de la vie s'opposait avec succès la « poésie » des romans et des drames. Peu importaient la logique des faits, la psychologie des caractères. L'essentiel était de subir, successivement, les frissons de l'étonnement et le flux magnétique de l'émotion. Le drame larmoyant, celui de Mosenthal, triomphait jusqu'au Burgtheater. Auteurs, lecteurs et spectateurs communiaient dans une même sensiblerie, dans un même « romantisme » (54).

Or, Louis Anzengruber, par un penchant naturel que la dureté de la vie pendant ses années de jeunesse avait encore accentué, ne pouvait être que réaliste, c'est-à-dire ennemi des mensonges d'une imagination folâtre. Là résidait sa force ! Et ce fut cette contradiction avec ses contemporains et ses prédécesseurs immédiats qui, le jour où il fallut jeter des fondations nouvelles, le poussa à trier scrupuleusement les matériaux pour la bâtisse.

Auerbach lui-même, le cruel censeur de M^me^ Birch-Pfeiffer, n'échappe pas à l'examen critique de son disciple : A ses yeux, les paysans, grâce auxquels l'auteur des *Récits villageois de la Forêt Noire* avait conquis la célébrité, étaient loin d'être irréprochables. Un coup de crayon de trop les compromet sérieusement. Ce ne sont nullement des paysans de nature ; et, paysans de romans, ils laissent encore à désirer (55).

On notera avec soin que Louis Anzengruber ne demande point à Auerbach de peindre de vrais paysans ; ce qu'il lui re-

---

(53) Berthold Auerbach : *Dramat. Eindrücke* (Edition Karl Neumann, 1893), p. 147.

(54) On a forgé le terme de Ruralromantik pour désigner la littérature paysanne larmoyante.

(55) *Briefe*, I, 291.

proche, c'est de ne pas avoir réussi le portrait du personnage qui, dans le roman ou au théâtre, donne l'illusion du vrai campagnard.

Deux dangers, également graves, guettent le romancier et l'auteur dramatique : la fausse idéalisation et le naturalisme outré. La bonne voie passe entre les deux ; là est le véritable réalisme. Si Auerbach nous a montré des paysans de fantaisie, incapables de nous convaincre de la vraisemblance de leur existence, gardons-nous de tomber dans le défaut opposé :

Le dessinateur qui voudrait reproduire la nature intégralement rendrait impossible notre tâche de doser et de composer. Le principe du réalisme radical, si on l'acceptait, mettrait fin à toute création artistique. Au lieu de transformer, par notre travail, la matière en œuvre d'art, nous commencerions à copier la nature. Qui en serait capable ?... On ne ferait que gribouiller. On réussirait tout au plus une caricature involontaire, comme par exemple celle de « Monsieur l'instituteur », exécutée sur le tableau noir par les jeunes dessinateurs du village (56).

L'art d'Anzengruber, qui a su éviter ces deux écueils, a donné de beaux résultats. Rosegger, ce parfait connaisseur en la matière, l'avoue avec enthousiasme, quand il écrit à son ami :

Je n'admire pas l'intrigue elle-même dans votre pièce, ni la peinture des caractères. Tout cela, on le sait, est excellent. Mais je constate avec étonnement et avec une joie indescriptible le naturel du langage de vos personnages (57).

La preuve nous est ainsi fournie que Louis Anzengruber a effectivement surpassé Auerbach dans la peinture du paysan. Grâce à une définition plus exacte de l'objectivité artistique, le Viennois a fait un grand pas en avant.

La question n'est pas épuisée après cette constatation. Comment s'y prenait-il pour si bien réussir, là où tant d'autres avaient trébuché ? Lui-même nous l'explique. Le passage sur Auerbach, dans la lettre à Duboc, citée plus haut, est en effet suivi d'explications sur sa propre œuvre :

Mes paysans, écrit-il, ont, d'une part, assez de traits réalistes (ils sont chargés d'illustrer une thèse) pour paraître vrais ; d'autre part, ils sont suffi-

---

(56) *Briefe*, I, 291.

(57) Passage cité par Bettelheim dans *Anzengruber*, 1898, p. 173. *Cf.* également Castle : Einleitung zum Gwissenswurm, p. 13 (Anz. W.).

samment idéalisés pour que l'équilibre soit rétabli en faveur de l'idée poétique. La première étape de mon travail consiste dans l'élaboration du paysan idéal, d'après des centaines de rencontres et de constatations ; ensuite, me servant des mêmes données, je lui attribue, selon le cas, telle ou telle teinte réaliste (58).

Point n'est besoin, dans ces conditions, de connaître la vie rustique à fond. Ni l'existence pénible du cultivateur, ni les soucis de l'éleveur n'entreront ici en ligne de compte. En tant que représentant de sa classe, le paysan laisse Anzengruber indifférent. Jamais, comme il l'avoue, Anzengruber n'a fait l'effort d'examiner de près les conditions dans lesquelles vivent les ruraux (59). A Chiavacci, qui lui demandait un jour combien d'années il avait consacrées à l'étude de ses modèles, il répondit : « Aucune. Il n'y a rien à apprendre chez les paysans. Leur type est vite donné » (60).

Dans la pièce paysanne, il procédait exactement comme dans toute autre pour camper ses caractères :

Je prends d'abord l'homme ; ensuite, je le revêts de son habit social ; puis je reconstitue autour de lui, dans la mesure des besoins artistiques, le milieu où il vit habituellement (61).

Or, ce travail est singulièrement facilité quand il s'agit de paysans.

Le costume du paysan, disait-il à Chiavacci, me paraît plus commode qu'aucun autre, parce que l'homme primitif y apparaît le mieux et sans que j'aie besoin de gratter d'abord le fard de la civilisation et les convenances de l'humanité moderne (62).

Ces aveux sont abondamment confirmés, en 1884, par l'épilogue du *Sternsteinhof*.

Si ce roman se passe au village, ce n'est point dans l'espoir de conquérir des lecteurs paysans, ni dans l'intention de sacrifier à un genre de plus en plus populaire, mais simplement parce que le champ d'action restreint de la vie rustique nuit moins à l'originalité et au naturel des caractères, et que les passions, dans leur explosion brutale ou sous leur déguisement maladroit, y sont plus faciles à comprendre. En outre, pour montrer comment

(58) *Briefe*, I, 291.
(59) *Briefe*, I, 291.
(60) Cité par Rommel dans *Œuvres d'Anzengruber*, II, p. 391.
(61) *Briefe*, I, 291.
(62) Cité par Rommel dans *Œuvres d'Anzengruber*, II, 391.

des caractères se forment ou périssent sous l'influence du destin, il est plus aisé de se servir d'un mécanisme, pour ainsi dire, perceptible à l'œil, que d'un mécanisme entouré d'une double enveloppe, surchargé d'ornements, et caché sous un cadran compliqué (63).

La conclusion est claire : L'homme seul compte aux yeux d'Anzengruber. En effet, pendant toute sa vie, il s'est montré prêt à combattre pour la bonne cause, c'est-à-dire pour l'amélioration matérielle et surtout morale de la condition humaine. De bonne heure, déjà, il s'était compté parmi « les têtes éclairées, ennemies des ténèbres, parmi les optimistes à veine sarcastique » (64). « L'homme, proclamait-il, est la plus belle des idées réalisables que la terre puisse montrer à l'univers » (65). De loin, il salue, en 1864, l'avènement de la Raison (66), qui, seule, permettra à l'être humain d'organiser une vie digne de lui.

Tel était le sens des combats incessants qui ont rempli sa vie. Et ces combats pour rendre l'humanité meilleure ont été livrés en grande partie dans l'atmosphère villageoise, sous un déguisement paysan. Avec une rare habileté, Anzengruber savait de toutes pièces imaginer ce cadre, créer ces caractères. Les meilleurs connaisseurs ne pouvaient lui refuser leur pleine approbation. Le pittoresque et l'humour, les scènes d'auberge et les chants, les façons habituelles de s'exprimer et de discuter, bref, tout le paysan de la nature semblait transporté sur la scène. L'illusion était totale. Mais, en réalité, elle n'était que suggérée par un ensemble de riens. Là était l'art d'Anzengruber : écarter l'accessoire qui alourdit, et mettre en pleine lumière l'élément décoratif, insignifiant, mais utile (67).

Plus encore, c'est la vérité des conflits, objet de son œuvre, qui donnait aux pièces paysannes d'Anzengruber leur puissance persuasive. Les paysans, rapidement, mais habilement suggérés, sont en réalité les défenseurs d'une thèse. Ils n'étaient destinés qu'à la rendre plus intéressante :

---

(63) *Œuvres*, X, 369.
(64) *Briefe*, I, 54.
(65) *Briefe*, I, 62.
(66) *Briefe*, I, 95.
(67) *Briefe*, I, 291.

Mes pièces paysannes sont des comédies avec des paysans pour la simple raison que de tels conflits transportés à la ville se montreraient sous un jour vraiment dépourvu de poésie (68).

Il est incontestable qu'elles respirent une fraîcheur inoubliable. Nul lecteur, nul spectateur n'aurait voulu les ignorer. Elles cachent mille beautés dont on se souviendra désormais en prononçant le nom d'Anzengruber. S'il n'a pas été le premier à faire paraître les villageois sur la scène, il a fait tout de même la découverte du paysan au théâtre, car le sien fut le premier à être profondément vrai.

***

En dernière analyse, ce paysan de théâtre, plaisant et réussi, éveillant à un haut degré l'illusion du vrai, n'a vu le jour que par accident, engendré par l'envie irrésistible d'un jeune Viennois de combattre contre une série d'institutions despotiques ou d'idées injustes qui avaient jusque-là régné en maîtresses.

Caché derrière le naïf et robuste campagnard, l'auteur pouvait, en effet, s'en donner tout à son aise : attaquer des défauts et des vices qui, existant partout, apparaissaient mieux dans le milieu villageois. On pouvait surtout, sous prétexte d'une critique morale, et à l'exemple de Molière, compromettre sérieusement certains personnages appartenant au clergé catholique et livrer une lutte plus ou moins sourde contre la religion elle-même.

Auerbach avait tracé cette voie. Anzengruber le suivit avec empressement et lui fit même de nombreux emprunts. Bettelheim remarque avec raison que la grande confession du Casseur de pierres, dans *Les Analphabètes*, prend sa source dans la confession de Lucien, personnage de *Lucifer*. Le grand récit d'Einsam, dans *Roc et Acier*, rappelle Naz, dans *Ivo der Hajrle*. Un des mérites d'Auerbach était de se servir du paysan-philosophe, personnage qui permet de traiter la question religieuse dans le cadre primitif du village, avec le double avantage de la faire apparaître plus simple, plus grande, plus brutale que sous le fard de la vie citadine.

---

(68) *Briefe*, I, 186.

Or, la question religieuse a, pendant toute sa vie, dominé la pensée de Louis Anzengruber. Si d'autres problèmes l'ont attiré et occupé, celui-ci le captivait au point de ne jamais lâcher prise. C'est pourquoi nous le voyons souvent transporter l'action de ses pièces au village de son imagination, où il essaie de traiter, l'un après l'autre, tous les sujets relatifs à la religion ; chaque fois, des paysans deviennent ses porte-parole. On a dit qu'il s'était spécialisé dans la pièce paysanne ; il serait plus juste de dire que son genre favori lui était fourni par la pièce anticatholique.

Aussi, le voyons-nous, dès *Le Curé de Kirchfeld*, poser hardiment la question qui le préoccupe et déclarer la guerre à l'Eglise. Cependant, après un conflit qui s'était annoncé implacable et qui, pour correspondre aux vues de l'auteur, aurait dû se terminer par une rupture éclatante avec la partie adverse, Anzengruber se plie à une solution conciliante. Dans la pièce suivante, par contre, un monde nouveau, jeune et juste, triomphe d'une génération superstitieuse et parjure ; l'aurore se lève. Puis, d'œuvre en œuvre, l'intransigeance d'Anzengruber s'affirme : on ne pactise pas avec des puissances néfastes, dût-on s'en faire broyer.

Il continuait une lutte, à son avis des plus nobles et qui avait été déjà couronnée de quelques succès. On n'était plus en 1855, année du *Concordat*, où François-Joseph avait accepté le droit canon comme base de la législation autrichienne (69). Déjà, les *Lois fondamentales de l'Etat* du 21 décembre 1867 avaient déblayé le terrain. *Les trois Lois interconfessionnelles* du 25 mai 1868 enlèvent aux prêtres le droit de statuer en matière de mariage, débarrassent l'enseignement du contrôle clérical, accordent aux parents de cultes différents la liberté de décider quelle serait la religon de leurs enfants.

Ce fut une belle victoire pour les libéraux. On vit même Grillparzer, ce membre de la Chambre des Seigneurs, qui se désintéressait complètement de la vie politique, sortir de sa tour d'ivoire, se rendre à son poste, afin de voter l'abolition du *Concordat*. Ce soir-là, « Vienne s'illumina, et la population, manifestant sous ses fe-

(69) F. Jacobson : *Das österreichische Konkordat vom* 18. *August*, 1855 (Leipzig, 1856).

nêtres, remercia le poète septuagénaire de la part qu'il avait prise au bon combat pour la liberté » (70).

Qui aurait mieux senti l'importance de ce changement politique, plus goûté ce premier triomphe de la liberté individuelle, que le jeune et grave Anzengruber ? S'il a pu mener la lutte sacrée à laquelle il tenait par-dessus tout, c'est grâce à ses paysans. Avoir su découvrir les ressources que lui fourniraient ces personnages, tel était pour lui l'événement capital qui décidait de son avenir.

---

(70) A. Ehrhard :

CHAPITRE IV

Nouvelles Expériences (1871-1874)

Dans le métier d'artiste, le plus difficile est moins d'atteindre à la célébrité que de s'y maintenir et d'aller de sommet en sommet. Il faut redorer sans cesse le blason vite terni de la gloire qui, un soir, dans une salle de spectacle, fit d'un prolétaire un aristocrate de la littérature. Une longue et pénible conquête, voilà la célébrité : une suite de victoires dont chacune est une sorte de miracle. Car la gloire est fragile ; elle risque de s'évanouir quand on croit déjà la tenir ; aléatoire, entêtée et capricieuse qu'elle est.

On s'imagine facilement dans quelles transes Louis Anzengruber avait attendu la fin de la représentation qui devait lui apporter enfin, avec la réussite du *Curé de Kirchfeld*, sa consécration comme auteur dramatique. Jusqu'au dernier moment, une méfiance, combien justifiée après les expériences des années précédentes, le harcelait.

Puis vint le moment où on lui annonça son triomphe, auquel il crut soudain avec une foi consolidée par le versement d'un acompte en espèces sonnantes et trébuchantes. C'était, à n'en pas douter, cette gloire miraculeuse qui, d'un coup de baguette magique, peut changer le cours d'une existence.

Ce n'était qu'un premier succès, un début sur lequel, année après année, devait s'ériger l'œuvre entière du maître. La deuxième pièce,

puis la troisième, qu'il s'agissait d'écrire maintenant, auront-elles la force convaincante, le charme prenant, la vigueur de leur aînée ? Supporteront-elles aussi bien la terrible épreuve ? Ou bien *Le Curé de Kirchfeld* avait-il bénéficié d'une chance unique ? Etait-il une réussite accidentelle ?

Huit ans auparavant, dans une douloureuse heure d'angoisse, quand il appelait le succès de tous ses vœux — succès rapide, immédiat — Anzengruber avait craint que sa consécration comme auteur dramatique ne vînt trop tard pour lui permettre de réaliser ses projets ; il se voyait vieilli, entouré seulement de fragments, n'ayant plus la force de concrétiser ses rêves en œuvres d'art (1).

En 1871, dans son jeune bonheur, quand il se rappelait ses nombreuses années de misère, il oubliait ce cauchemar, retenant seul de son passé ce trait, d'ailleurs authentique, que, malgré d'innombrables déboires, il n'avait jamais cessé d'espérer. La malchance s'était pourtant acharnée sur lui. L'hiver et le froid, comme il le raconte dans son *Rêve printanier d'un jeune homme* (2), avaient plus d'une fois secoué et fait frissonner jusque dans l'âme le rêveur incorrigible qu'il avait toujours été. Rien n'a pu éteindre sa dernière étincelle d'optimisme. Ce rêveur avait eu raison et avait fini par vaincre.

La gloire ne l'endormit pas. Non seulement le succès, ce parfait stimulant, exaltait son ardeur au travail ; mais, surtout, l'attitude approbative de la masse pénétrait son âme d'un bien-être inconnu et d'une combativité accrue. Le peuple l'avait compris.

Ce résultat était peut-être ce que le triomphe du *Curé de Kirfeld* avait de plus important : il ne signifiait rien moins qu'un plébiscite très favorable à l'art et aux idées de Louis Anzengruber (3). Le peuple de Vienne, juge suprême, avait accueilli chaleureusement son premier message avec toutes ses promesses d'avenir.

---

(1) *Briefe*, I, 61.

(2) Feuilleton de la *Grazer Post* du 17 mai 1871 (*Œuvres*, I, 237), Der Frühlingstraum eines Glücklichen.

(3) Ce plébiscite s'est fait sur une pièce dont la solution finale était prudemment conciliante.

C'est au « peuple » qu'il s'était adressé, non sans scrupules d'ailleurs :

Vous ne soupçonnez probablement pas, écrivait-il à Rosegger, le 11 février 1871, après combien d'hésitations j'ai osé intituler ma pièce une « pièce populaire ». Et tout de même !

Et il ajoute : Nous qui avons réussi, par nos propres forces à nous élever au-dessus de la masse, au-dessus du peuple qui a nourri nos sentiments et nos idées, lorsque nous jetons un coup d'œil sur le chemin parcouru, sur les pentes brusques escaladées avant de pénétrer dans les régions éthérées de la liberté, lorsque, de là-haut, nous apercevons les milliers d'hommes restés en arrière, alors la mélancolie s'empare de nous, sachant trop bien que tous ces cœurs portent en eux, à l'état latent, le même amour de la liberté et de la lumière, la même envie de gravir les sommets et, quoique peu développées, les mêmes forces. Auss', obéissant aux suggestions de notre cœur, leur crions-nous joyeusement, à chaque tournant nous permettant de revoir la vallée : « Montez toujours ! Le chemin passe par ici ! »

Ou bien nous leur faisons signe en pleurant... Combien de fois sans être compris ! C'est ce que je redoutais. Mais quelle bonne surprise ! Tout à coup, la foule fourmille sur mon chemin qui vient de la vallée. On me comprend, on me rejoint, on m'entoure. Je me trouve en face du peuple qui me comble de tendresse, comme on cajole un enfant, ou un fou, l'un et l'autre réputés dire la vérité. Oh ! mon Dieu, conservez-moi le peuple ainsi ! Nous accepterons volontiers d'être ses enfants et ses fous ! (4)

Anzengruber s'enferma dans sa chambre pour écrire une nouvelle œuvre populaire et pour combattre, encore une fois (comme son ami Rosegger), en faveur de la « sainte cause de l'humanité » (5). Ses contemporains étaient, à ce moment-là, près de se rendormir. De toutes parts, on n'entendait plus que berceuses pieuses et patriarcales, d'un genre bien connu. C'était le moment de pousser de vigoureux cris de joie et de faire du tapage, afin de troubler et de dissiper la perfide torpeur (6). Au milieu de ses paysans, il fixe son regard sur l'avenir. L'heure, certes, n'est pas aux idylles. Il faut lutter : « Le combat est mon élément, la plume mon épée. C'est pour la liberté et aussi contre les mauvaises pièces de théâtre que j'use mon

(4) *Briefe*, I, 119, 120.
(5) *Briefe*, I, 119.
(6) *Rêve printanier*.

encre » (7). Son ardeur est telle que, bientôt, il entreprendra plusieurs œuvres en même temps.

Coup sur coup, après *Le Curé de Kirchfeld*, deux de ses productions voient le jour, deux grands succès : *Le Paysan parjure* (1871) et *Les Analphabètes* (1872). En tout, trois pièces paysannes en trois ans : trois réussites dans trois genres différents de l'art dramatique : un drame, une tragédie, une comédie.

Laquelle des trois préférer ? On ne saurait le dire ; on n'en voudrait ignorer aucune. Le *Curé de Kirchfeld* restera à tout jamais lié au nom de son auteur comme un titre de noblesse, et à son œuvre comme le premier modèle d'un genre sensationnel. *Le Paysan parjure* passe auprès de beaucoup comme le plus puissant des chefs-d'œuvre d'Anzengruber. Et *Les Analphabètes* comptent parmi les meilleures comédies de la littérature allemande.

La réforme de la pièce populaire était donc, dès 1872, brillamment réalisée. Le répertoire s'était enrichi de trois chefs-d'œuvre représentés peu après sur tous les théâtres de langue allemande. La maîtrise d'Anzengruber dans le genre aussi original que difficile de la pièce paysanne ne faisait plus l'ombre d'un doute. Il paraissait facile de deviner la suite de la carrière dramatique de notre auteur.

C'était cependant mal connaître Louis Anzengruber, qui n'aimait pas les chemins battus ; qui évitait même soigneusement de se succéder à lui-même. Son esprit le poussait sans cesse à la recherche du « nouveau ». Les essais de ses années d'apprentissage révèlent déjà ce trait. Pour nous en tenir à un personnage dont nous avons parlé en détail, l'ouvrier, celui-ci l'intéresse en 1864 ; puis, il l'abandonne ; il y reviendra longtemps après. Un échec, aussi cuisant qu'il soit, n'est pas un motif suffisant pour éloigner définitivement Anzengruber d'un caractère, d'un sujet, d'un milieu intéressants. Le paysan l'occupera plus souvent, mais pas toujours ; et, s'il le faut, il se défendra de s'intéresser à lui. Vienne l'attire autant que le village, la bourgeoisie autant que le prolétariat.

Bref, son esprit, ouvert à l'étude de toutes les mœurs, s'attaquera courageusement à tous les milieux. Cet intérêt universel le

(7) *Briefe*, I, 130.

poussera un jour à quitter de nouveau le village. Ce sera un beau tapage dans la ville de Vienne ! Mais Anzengruber n'écoutera pas les rumeurs hostiles. Quelque chose le force à errer et à découvrir, à observer et à expérimenter. Ainsi, il élargira considérablement le cadre de sa réforme du théâtre populaire, lequel n'est pas forcément un théâtre exclusivement villageois. Il ira encore plus loin et, tournant le dos aux scènes des faubourgs, essaiera même de se frayer un chemin vers le théâtre de l'aristocratie viennoise. Le moment est venu d'esquisser l'histoire de la lutte qu'il a menée pour conquérir la « Borch », c'est-à-dire la Burg ou le Burgtheater (8).

*
**

Ce n'est pas un manque de sujets qui l'éloignait de la pièce paysanne. Ses carnets et cartons étaient bien garnis, et depuis longtemps. S'il avait déjà traité le célibat ecclésiastique et la question des mariages mixtes, dans *Le Curé de Kirchfeld*, la superstition campagnarde, cachée sous les plis de la foi catholique, dans *Le Paysan parjure*, et l'influence toute-puissante du clergé sur l'esprit des femmes, dans *Les Analphabètes*, d'autres sujets, tout aussi féconds, ne demandaient qu'à être versés dans le moule de la pièce paysanne, particulièrement commode pour la lutte philosophique.

Anzengruber tenait en réserve une série de caractères (par exemple, le Tartuffe du Village, le Bâtard de Curé) et de thèses (comme l'indissolubilité du mariage, la convoitise de l'Eglise, pour citer seulement ce qu'il a effectivement utilisé par la suite). On peut glaner d'autres motifs du même genre dans les récits de notre auteur, où ils se sont réfugiés de crainte de la censure.

Une dernière série de problèmes, également abondants, mais rebelles au cadre de la pièce paysanne, se situaient hors du village. C'est d'eux que lui viendront les plus grandes difficultés. En effet, la défaite le guettait, lorsqu'il s'aventurait dans la grande ville, où il était pourtant né et où il avait vécu. La dernière fois qu'il avait fait

---

(8) « Borch » : voir *Briefe*, I, 169 et I, 208.

un essai de ce genre datait de 1864. Anzengruber retourna à la pièce viennoise en 1873, quand, porté aux nues comme auteur dramatique populaire, la Hofburg attira son regard et l'incita à gagner aussi la faveur du public aristocratique.

Le Paysan parjure à peine terminé, Anzengruber commença, pendant qu'il écrivait *Les Analphabètes,* un drame à thèse en haut-allemand, intitulé *Elfriede,* dont il attendait la consécration de son talent dramatique par une clientèle nouvelle. L'orgueilleuse entreprise n'échoua pas. La représentation, en avril 1873, lui valut un succès d'estime, dû surtout à la magistrale interprétation de la pièce par les meilleurs acteurs du Burgtheater.

Mais la critique, dans son ensemble, se montra très sévère pour une œuvre dans laquelle elle ne voyait qu'une dissertation sur le mariage ou, tout au plus, « une scène de ménage précédée d'une courte exposition et suivie d'un dénouement sommaire » (9). Première ombre sur la jeune gloire d'un auteur habitué aux grands succès, mais dont le talent semblait se révéler limité sous l'éclairage éblouissant d'un théâtre de grand style. Pièce chétive, comme Anzengruber l'avait avoué dès le 24 août 1872 (10).

En réalité, *Elfriede* était non seulement une œuvre courte d'haleine, mais n'avait même pas l'avantage de paraître entièrement originale. Les habitués du Burgtheater, et la critique avec eux, y retrouvaient l'influence, frappante semblait-il, de Victorien Sardou (11) et d'Octave Feuillet (12). Anzengruber était ainsi exposé au danger de se voir traiter d'imitateur maladroit, sinon de plagiaire.

Pourtant, quelle belle pièce moderne il aurait pu tirer du motif de la « femme, jouet de l'homme » ! *Dans Gant de peau et Tablier de cuir,* il avait, en renversant les rôles, effleuré un instant le motif du mari, jouet de sa femme (13). Plus tard, dans un nouvelle, il

---

(9) *Presse,* 26 avril 1873.

(10) *Briefe,* I, 175.

(11) Influence des *Pattes de Mouches* (1860) : Prosper Block réapparaît dans *Elfriede* sous les traits du Dr Knorr. La ressemblance des deux pièces s'étend jusqu'à l'action.

(12) Influence de *Julie* (1862) pour les caractères d'Elfriede et de Wellenberg.

(13) *Œuvres,* VII, 121.

exploita l'idée que certaines femmes ne méritaient pas mieux que d'être considérées comme des enfants capricieuses. A aucun moment, pourtant, il n'a saisi le problème dans sa profondeur dramatique et dans son réalisme impitoyable, comme le fera Ibsen dans *Maison de Poupée* (1879).

Le caractère de Nora — « poupée-enfant » chez son père, « poupée-femme » chez son mari — heurtait les conceptions d'Anzengruber, qui prit d'ailleurs publiquement position contre l'auteur de *Maison de Poupée* et de *Soutiens de la Société* (14).

Louis Anzengruber, contrairement à Ibsen, incrimine le mari, non la femme, et tient à renouer le lien conjugal au nom de l'enfant. Nous touchons là à un point essentiel des conceptions morales d'Anzengruber. A l'individualisme du Scandinave, le Viennois oppose le culte fervent de la famille.

La leçon la plus surprenante qui se dégage de la lecture d'*Elfriede* concerne la langue prêtée aux personnages. En effet, ce qui frappe le plus dans cette pièce, après son économie squelettique, son manque d'action et ses réminiscences littéraires, c'est son ton artificiel et doctoral, un certain manque de chaleur et de vie. On ne peut s'empêcher de constater (d'autres pièces du même genre le confirment) que Louis Anzengruber, auteur toujours remarquable dans ses pièces paysannes par le pittoresque et la vigueur de l'expression, devient parfois gauche, ou tombe dans un pathétique théâtral, quand il écrit en haut-allemand. Sa spécialité, qu'il le veuille ou non, est le dialecte. Il faisait peut-être fausse route en s'en écartant.

*
**

Néanmoins, il persistera dans sa nouvelle expérience. Les yeux toujours fixés sur le Burgtheater, il s'était mis à écrire une deuxième œuvre, d'un genre encore plus solennel, avec le secret espoir d'assurer sa réputation d'écrivain en haut-allemand.

Cette expérience fut tentée avec un esprit d'aventure aussi im-

---

(14) Feuilleton du 26 septembre 1880 (*Wiener Allgemeine Zeitung*) et *Dramaturgische Plaudereien* (*Œuvres*, XV, 3e partie, p. 45).

patient qu'audacieux. Il n'attendit pas qu'*Elfriede* lui apportât des résultats probants. Encore occupé à « remanier » cette pièce, il commença à projeter et à exécuter une tragédie historique en vers ïambiques : *Berthe de France*. L'occasion paraissait bonne, et la tentation était forte. Il s'agissait d'un vieux rêve, ayant jadis hanté l'esprit de son père et qui, maintenant, entraînait le fils. Depuis longtemps, Anzengruber avait songé à l'art noble et difficile de la grande tragédie. Près de dix ans auparavant, il avait souffert à l'idée de ne pas pouvoir réaliser son désir :

> Tout en moi bouillonne et m'incite à créer. Toutes mes fibres, toutes mes forces me poussent vers l'Histoire. Des idées puissantes et luisantes prennent naissance en moi ; mais je n'ai pas les matériaux nécessaires pour leur donner corps et forme (15), avait-il écrit à Lipka, le 12 novembre 1864.

Ce n'était sûrement pas une simple passade. En 1876, encore, quand Julius Duboc lui demanda des renseignements sur sa vie et son œuvre, il parla avec orgueil de son ambition suprême, qui n'était pas de réussir dans la pièce populaire, genre facile et sorte de prélude, mais dans la tragédie historique, reine de l'art dramatique (16).

Preuve en est cette *Berthe de France*, à qui *Elfriede* avait préparé le terrain au Burgtheater, au moment où la gloire d'Anzengruber comme auteur de pièces populaires était définitivement assise.

L'ambition d'Anzengruber allait-elle se réaliser en 1872 ? Allait-il désormais cumuler deux gloires, incarner pour ainsi dire deux personnages : celui d'auteur populaire et celui d'un moderne Schiller ?

Elfriede, au modeste succès d'estime, avait laissé planer le doute sur la valeur de l'expérience en cours. *Berthe de France* non plus ne résoudra pas le problème, cette pièce ayant été abandonnée à l'état de fragment. Cependant, à en juger d'après l'unique acte conservé, elle était d'une conception puissante et, par endroits, d'une savoureuse ironie, de celle qu'Anzengruber traitait de « méphistolodique ». L'œuvre avait, comme il convient, un air solennel, accentué par le vers ïambique, habit des plus belles fêtes. Le pittoresque extérieur était fourni par des seigneurs en grande tenue, un roi, des clercs au milieu des-

---

(15) *Briefe*, I, 89.
(16) *Briefe*, I, 288.

quels flambait la pourpre cardinalice. D'autre part, le thème, tiré de l'*Histoire de France* (17), émouvant et instructif, sujet de combat philosophique, avait pour héros Robert le Pieux, victime de l'Eglise, qui s'acharnait à détruire le bonheur conjugal de ce monarque (18).

Nous ignorons les véritables mobiles ayant présidé à l'abandon définitif de *Berthe de France*. Mais nous connaissons l'atmosphère dans laquelle l'auteur avait tenté la difficile expérience représentée par cette tragédie historique.

En suivant la marche de sa production, nous constatons, en 1872, qu'il commence par achever deux œuvres : *Les Analphabètes* (le 3 juin) et *Elfriede* (le 15 août). Pensant au Burgtheater, il commence *Berthe de France*, le 30 juin. Mais, en vertu d'un contrat, il est obligé de fournir à Steiner, directeur du théâtre An der Wien, une deuxième pièce populaire (19) : *Une Fille du Peuple*, commencée en mai, et qui n'avance pas. Steiner lui rappelle son engagement ; Anzengruber n'a pas l'air d'entendre. Steiner, alors, harcèle le récalcitrant, surtout à partir du mois d'octobre (20) ; notre auteur s'arrache finalement à sa tragédie historique, le 30 novembre, et aborde, en décembre, une pièce populaire : *Der Defraudant*, abandonnée presque aussitôt commencée.

Le cauchemar de la production forcée, qui, désormais, ne devait plus le quitter, commence à le hanter. Il en gardera le plus amer souvenir. Quelques mois plus tard, il conjure son ami Rosegger de tout faire pour que « les fleurs admirables et exquises de son talent n'aient jamais à souffrir de la chaleur d'une serre ». Et il ajoute, d'une façon triviale : « Ne permettez pas à votre ambition de cracher dans votre encrier pour avoir plus d'encre » (21).

---

(17) Probablement d'après l'*Histoire Universelle depuis la création jusqu'à nos jours*, par Wilhelm Guthrie et Johann Gray ; livre trouvé par Louis Anzengruber dans la caisse laissée par son père Nepomuk.

(18) Idée chère à Anzengruber, le problème du bonheur conjugal menacé l'avait déjà intéressé précédemment, dans *Gant de peau et Tablier de cuir* (la mésalliance), dans *Elfriede* (la Femme incomprise) et dans *Les Analphabètes* (l'influence néfaste de l'Eglise sur la paix conjugale).

(19) *Briefe*, I, 168.

(20) *Briefe*, I, 178.

(21) *Briefe*, I, 189.

En septembre 1872, il se sent profondément découragé. Ses loisirs diminuent à vue d'œil. Pendant qu'il travaille encore à *Berthe de France*, on lui demande d'écrire un prologue pour le théâtre de Kierschner, d'assister aux répétitions des *Analphabètes*, de s'inquiéter du sort d'*Elfriede*, d'écrire des nouvelles pour Rosegger et Rosner, de s'entendre avec Strampfer au sujet d'une représentation de ses œuvres à Berlin et, enfin, de terminer pour Steiner sa deuxième pièce populaire de l'année (22). De tous les côtés, on semble se liguer pour l'importuner (23), pour l'empêcher de faire ce qui l'intéresse. De guerre lasse, à la fin de l'année, il renonce à sa tragédie et, la corde au cou, se fait traîner au théâtre populaire.

*
**

Néanmoins, il continue l'expérience en essayant d'innover dans la pièce populaire elle-même, à la fois quant au milieu où évoluent les personnages, à l'objet de sa thèse et à la langue.

Le 1er janvier 1873, toujours talonné par Steiner, il sort de ses cartons un plan partiellement dramatisé, le modifie rapidement et termine son travail à la fin du même mois. La nouvelle œuvre s'appelait *La Fille de l'Usurier*. En lisant le nom d'Anzengruber sur l'affiche du théâtre An der Wien, on pouvait croire que la pièce ressemblait à celles qui l'avaient précédée, c'est-à-dire quelle serait une nouvelle pièce paysanne en dialecte. Mais *La Fille de l'Usurier* contrastait du tout au tout avec les belles réussites d'autrefois. Tout d'abord, l'œuvre était écrite en haut-allemand et les personnages étaient des Viennois. Ensuite, le sujet manquait de vraisemblance et l'action, petit filet d'eau presque invisible, jaillissait de temps à autre seulement, aidée par des coups de surprises.

Telle qu'elle se présentait, cette production semblait peu digne de la gloire d'Anzengruber. Les avertissements n'avaient du reste pas manqué à l'auteur. Ses amis, à qui il avait lu *La Fille de l'Usurier* au début de février, s'étaient récriés. Cependant, Anzengruber faisait la sourde oreille. Il s'acharnait à tenter l'expérience, croyant se heurter à de simples préjugés.

---

(22) *Briefe*, I, 177.
(23) *Briefe*, I, 177, 178.

Depuis qu'on me compare de plus en plus fréquemment à Shakespeare, depuis que S. Heller a publié, dans la **Deutsche Zeitung,** une étude sur les rapports existant, paraît-il, entre moi et les pensées et les écrits de tous les grands hommes des temps les plus reculés, depuis ce temps-là, tout l'enfer est déchaîné contre moi. On veut que je produise exclusivement du « classique ». Grand Dieu ! S'imaginent-ils donc que je ne doive écrire que des comédies paysannes ? Juste ciel ! Si Dieu le veut, je manquerai un jour une comédie paysanne comme n'importe quelle autre pièce... Pourquoi faire la chasse aux fantômes, au lieu de produire gaiement, fût-ce au risque d'accoucher d'un enfant moins robuste (24).

La même lettre contient un autre argument, moins glorieux : Anzengruber revendique, au même titre que certains confrères viennois, le droit d'écrire des pièces à recettes.

L'enfant moins beau de ma muse rapporte lui aussi à papa sa part de gain. Pourquoi toujours abandonner aux autres, pendant toute leur vie, le privilège de se faire payer cher un travail médiocre, tandis que, réduit à une vie des plus modestes, je les regarderais faire ? (25)

La première représentation eut lieu le 17 octobre 1873. Le public applaudit les trois premiers actes, faillit siffler le quatrième et enterrer le cinquième sous des éclats de rire. Néanmoins, la salle resta comble pendant trois soirées et le succès aurait continué. Puis, brusquement, le directeur fit retirer la pièce de l'affiche, ne voulant pas, disait-il, que le goût de sa clientèle fût dépravé (26). En réalité, n'obéissait-il pas à un ordre du baron Tedesco, qui finançait le théâtre An der Wien, et préférait renoncer à des profits certains, plutôt que de tolérer sur sa scène une caricature cinglante des puissances d'argent ? Mais, pour notre auteur, la perte pécuniaire était importante ; car, en trois soirées, *La Fille de l'Usurier* avait rapporté 6.000 florins (27). La critique fulminait !

Pour gâcher la concurrence, insinuait le **Neues Wiener Extrablatt,** Anzengruber se met à lancer des produits de vil prix... Il détruit les espoirs que son **Curé de Kirchfeld** avait permis de formuler.

---

(24) *Briefe,* I, 186.

(25) *Briefe,* I, 186.

(26) Steiner se serait exprimé ainsi en s'adressant à Millöcker, compositeur des intermèdes musicaux de la *Fille de l'Usurier.* Voir Rosner : *Erinnerungen* (Leipzig, 1891, p. 9).

(27) *Briefe,* I, 210.

La *Neue Freie Presse* s'exprimait de la façon suivante :

Si l'affiche ne donnait pas le nom de l'auteur avec une netteté désespérante, on croirait qu'il s'agit d'une mauvaise plaisanterie faite à l'honorable public par un quelconque faiseur de comédies sans valeur ni saveur. Il n'y a rien de sain dans cette pièce.

Toute la presse viennoise se mit au diapason.

Font-ils du tapage ! note Anzengruber dans une de ses lettres. Ils m'ont dépouillé en public, ne me laissant que le sentiment profond de mon néant. Je suis même obligé de me demander si les pièces précédentes étaient bien mon œuvre personnelle (28).

Toutes les écluses s'ouvrirent à la fois pour engloutir la *Fille de l'Usurier*. La vase même s'était mêlée aux torrents. Les injures ne se comptaient plus. Le *Tagblatt* alla jusqu'à proclamer la faillite de la réforme d'Anzengruber (29).

Blessé, meurtri, l'auteur essaie de se consoler par des métaphores : « Les bains de boue ont, eux aussi, des vertus médicinales » (30). S'il gardait ainsi l'impression que sa pièce valait mieux que la réputation dont on l'accablait (31), s'il se consolait en songeant à Wilbrandt, bon écrivain, pourtant plusieurs fois critiqué (32) (où est l'auteur infaillible ?), il ne se faisait pas complètement illusion sur la vraie cause de sa mésaventure. « *La Fille de l'Usurier*, avoue-t-il à son ami Schlögl, est une erreur de ma part... J'ai voulu faire du nouveau, là aussi ; mais je me suis trompé » (33).

Du nouveau ? Oui, il y en a dans *La Fille de l'Usurier*. En écrivant cette pièce, Anzengruber fait une découverte : celle d'une terre jusqu'alors inconnue dans son théâtre et sur laquelle il règnera un jour en maître : il élargit singulièrement le cadre de sa réforme, en essayant d'opposer aux pièces paysannes la pièce de la bourgeoisie viennoise ; personne ne l'encourageait dans cette voie longue et pénible, qui le conduira plus tard au *Quatrième Commandement*. Personne ne comprenait la portée immense de l'orientation nouvelle.

---

(28) *Briefe*, I, 207.
(29) *Briefe*, I, 204.
(30) *Briefe*, I, 203.
(31) *Briefe*, I, 203.
(32) *Briefe*, I, 204.
(33) *Briefe*, I, 205.

Parce qu'il avait été au village, on voulait lui interdire l'accès de la ville (34). Mais, chez lui aussi, se confirme le proverbe latin : *Per aspera ad astra !* Il est bon parfois de tenir tête au jugement, même général, et de ne se laisser ni enivrer par les succès, ni intimider par les échecs, afin de réaliser la mission, toute la mission, dont la nature semble nous avoir chargés.

*
**

Avec la persévérance qui le caractérise, Anzengruber foulera encore plus d'une fois le sol dangereux de Vienne. En attendant, il s'en éloigne volontairement, en 1873 — avant même de connaître le sort de *La Fille de l'Usurier* — en écrivant *La Main et le Cœur* (35).

L'action de cette pièce, non seulement ne se passe pas à Vienne, mais se situe dans un pays voisin, en terre étrangère. La peur de la censure obligeait parfois les auteurs à avoir recours à de pareilles ruses. Rien n'empêchait les spectateurs de retransporter la pièce dans leur propre pays.

Le haut-allemand facilitait cette opération mentale. Voilà peut-être une des raisons pour lesquelles *La Main et le Cœur* — pièce paysanne — n'est pas écrite en dialecte.

Cette œuvre continue donc — et termine — la curieuse série d'expériences inaugurées avec *Elfriede*, où l'auteur passait du drame moderne à la tragédie historique, de celle-ci à la pièce populaire viennoise, et de là, enfin, à la pièce paysanne en haut-allemand.

La Main et le Cœur était, d'ailleurs, conçue comme une tragédie destinée au Burgtheater, ainsi qu'Anzengruber disait avec un orgueil non dissimulé (36). Rien de plus ne suintait de cette laconique révélation à propos d'une pièce restée sur le métier pendant toute une année. Avait-il l'intention de réserver une surprise à ses amis, à la critique, au public ? Toujours est-il qu'au moment où l'on croyait Anzengruber à mille lieues du village, personne ne s'attendait à l'y voir brusquement réapparaître, et dans une pièce destinée à la Burg.

---

(34) *Briefe*, I, 212.
(35) Pièce commencée en été 1873.
(36) *Briefe*, I, 200, 208, 226, 230.

La question traitée ? L'indissolubilité du mariage catholique. Une femme abandonnée, obéissant à l'appel de l'amour, se remarie dans une région lointaine de son pays. Son premier mari, individu indigne, revient faire valoir ses droits, au nom des lois divines et humaines. Le deuxième mari le tue, puis se livre à la justice sans regretter son crime. La femme bigame périt au même moment dans un accident.

L'action pouvait se passer à la ville tout aussi bien qu'à la campagne. Libre de choisir, Anzengruber la situe dans une ferme isolée des Alpes suisses. Est-ce là une raison suffisante pour voir dans *La Main et le Cœur* une tragédie paysanne ? Non, le cadre seul en est rustique. Contrairement aux œuvres précédentes, celle-ci n'essaie pas de peindre le campagnard et de jeter des lumières sur la psychologie villageoise.

Auparavant, *Le Curé de Kirchfeld* avait traité également une question n'ayant par elle-même rien de paysan : le célibat ecclésiastique ; mais, autour du prêtre, allaient et venaient des personnages que, sans regarder l'affiche, le spectateur prenait aussitôt pour des villageois, et leur vie était intimement liée à celle de leur curé. Dans *Le Paysan parjure*, l'élément paysan s'était encore accentué. Certes, on n'y parlait pas d'agriculture, ni d'élevage. Mais, au centre de cette tragédie, se dresse, d'une dimension colossale, le vieux et terrible motif de la lutte pour la possession de la terre, cette ambition âpre et cruelle, ce rêve séculaire qui auréole la glèbe et pervertit les cœurs. Puis, dans *Les Analphabètes*, nous voyons des groupes de paysans facilement égarés par des meneurs, restant indécis devant les grands problèmes du jour, troupeau de Panurge par temps d'orage.

Cet élément — si précieux dans les véritables pièces paysannes d'Anzengruber — fait complètement défaut dans la tragédie destinée à la Burg. Elle n'effleure pas le moins du monde un problème quelconque intéressant les champs et le village, ou la mentalité campagnarde. Deux questions dominent la pièce : l'étude d'un dévoyé et celle d'une femme abandonnée qui a refait sa vie. Etudes psychologiques intéressantes, mais de tous les milieux.

Anzengruber n'avait manifestement pas l'intention, dans sa nouvelle pièce, de reprendre sa première manière. *La Main et le Cœur* différait très sensiblement du *Paysan parjure* : celui-ci avait com-

posé avec le spectateur, en montrant la fin lamentable d'un criminel, suivie de l'aurore d'une génération meilleure. *La Main et le Cœur*, par contre, brise et foule aux pieds toute espérance et toute tentative d'évasion.

Avant même que le drame commence à se dessiner clairement, un personnage, des plus sympathiques par sa pureté d'esprit et de cœur, bafoue le genre humain. D'après lui, la terre ne perdrait rien à appartenir uniquement aux végétaux. Il n'y aurait alors pas d'histoire universelle ; mais la paix règnerait enfin dans l'univers (37). Puis, d'étape en étape, la pièce s'enfonce dans une atmosphère de désespoir et, finalement, trébuche sur des ruines et des cadavres. En la lisant, Rosegger frémissait de stupéfaction et ne put s'empêcher de communiquer ses impressions à Anzengruber :

> Mon ami vénéré, vous êtes devenu terriblement pessimiste ! Mon cœur tremble encore du coup de poing que vous venez d'asséner au monde, en pleine figure. Votre pièce effraie comme un spectre... qui, pénétrant dans une chambre nuptiale, provoque des cauchemars et des rêves effrayants, puis disparaît sans avoir délivré les dormeurs. Ce spectre, une fois venu, reviendra. Qui nous en délivrera, si ce n'est pas l'auteur de la pièce ? (38).

D'autres amis d'Anzengruber n'ont pas été moins frappés par la sévérité avec laquelle le nœud tragique avait été tranché dans *La Main et le Cœur*. Gürtler, par exemple (39), aurait préféré voir le vagabond englouti dans un précipice, pour sauver le bonheur des autres. Au fond, Görg, seul, est coupable. Pourquoi des innocents sombreraient-ils avec le voyou ? Cependant, Anzengruber continue à défendre chaque détail de sa pièce. D'après lui, le sujet exigeait une triple catastrophe. Nous est-il loisible d'accepter cette manière de voir ?

La vie est-elle à ce point inexorable ? Le sujet ne pouvait-il pas être traité différemment ? Au lieu de vouloir réformer l'Eglise à l'encontre de ses principes millénaires, n'était-il pas plus sage, en réclamant le divorce, d'ouvrir ainsi une porte de sortie à ceux qui étaient tombés en désaccord avec elle ?

La question était dans l'air, non seulement en Autriche, mais

---

(37) *Œuvres*, III, 113.

(38) Passage cité dans *Briefe*, I, p. XLIV.

(39) *Briefe*, I, 245.

aussi dans d'autres pays. Une réponse lui fut donnée, en 1876, par Augier, auteur fort en vogue au Burgtheater, dans *Madame Caverlet*. Comment procédait-il ? Lui aussi transporte la scène en Suisse. Le conflit est le même. Le vagabond Görg Friedner devient, chez lui, le crapuleux Merson, l'homme à femmes. Si l'action, chez Augier, ne se passe pas dans un milieu catholique, elle se déroule dans un austère milieu calviniste (Augier est même plus complet que Louis Anzengruber en supposant le conflit dans une famille avec des enfants vivants). Mais, au moment où la pièce d'Augier menace de sombrer dans un pessimisme pareil à celui de *La Main et le Cœur*, un dénouement « inattendu, inespéré, d'une simplicité enfantine », vient tout arranger. Merson, à condition de toucher la moitié de l'héritage échu à sa femme, consent à se faire naturaliser Suisse et à divorcer (40). Merson, il est vrai, était protestant.

L'héroïne catholique de la pièce d'Anzengruber avait également la possibilité de mettre fin à sa bigamie sans faire tout crouler autour d'elle. Anzengruber semble s'engager dans cette voie en optant pour la soumission de la coupable à la discipline catholique. Catherine quitte Weller, et rien ne l'oblige à reprendre la vie commune avec Görg. Elle est libre, réconciliée avec Dieu et les hommes, sauf avec Weller, son amour. La réconciliation avec l'Eglise signifie donc pour la bigame la mort de son bonheur. Révolté par une telle solution, Anzengruber préfère l'écrasement brutal de ses personnages. Tous les moyens lui sont alors bons pour les faire disparaître : pour amener la mort de Catherine, il imagine un accident. Pour provoquer celle de Görg, il suppose une discussion du vagabond avec Weller. Ce dernier devient assassin, quand mille autres se seraient contentés d'une solution plus sage.

La tragédie *La Main et le Cœur* n'eut d'ailleurs pas plus de chance que les pièces précédentes de la même série. Refusée au Burgtheater, où Dingelstedt (41) ne semble même pas l'avoir montrée à son chef, le prince Hohenlohe (42), elle fut donnée au théâtre

---

(40) *Théâtre complet d'Emile Augier*, VI, 469 (Calmann-Lévy).

(41) Dingelstedt : alors directeur du Burgtheater.

(42) Hohenlohe : directeur général des théâtres de la Cour (1867-1896).

municipal, le soir de la Saint-Sylvestre 1874 ; puis, subitement, retirée de l'affiche le 1er janvier.

***

Avec l'interruption des représentations de *La Main et le Cœur*, se termina la série des expériences commencées avec *Elfriede*, (en 1871) (43). Virtuellement, cette période avait été close le 2 avril 1874, quand Anzengruber, commençant son *Ver rongeur*, retourna à sa première manière.

Les résultats immédiats de l'expérience, qui s'étend de 1871 à 1874, étaient négatifs : Anzengruber n'a pas réussi à conquérir le Hofburgtheater et, dans les théâtres populaires, ni *La Fille de l'Usurier*, ni *La Main et le Cœur* n'ont su gagner la sympathie ni du public, ni de la critique.

Néanmoins, cette période est loin d'être dépourvue d'intérêt.

Des milieux nouveaux attirent Anzengruber : la haute bourgeoisie, dans *Elfriede ;* les sphères gouvernementales, dans *Berthe de France ;* les financiers véreux et la bourgeoisie moyenne, dans *La Fille de l'Usurier*. L'exemple le plus caractéristique de cette orientation nouvelle nous est fourni par *La Main et le Cœur*, tragédie paysanne, où, seul, un vague décor (une chambre paysanne avec un mobilier de chêne, un poële de faïence et une pendule de la Forêt Noire et un hangar) situe l'action à la campagne, tandis que les personnages prononcent des paroles et expriment des sentiments peu habituels, sinon étrangers, à des fermiers.

En pénétrant dans des milieux nouveaux, l'auteur trouve l'occasion de se livrer à certaines études psychologiques et morales. Tout d'abord à celle de la femme mariée. Dans *Les Analphabètes*, Josepha, sur les conseils du curé, s'était refusée à son mari. Comme la pièce était une comédie, on pouvait croire qu'il s'agissait là d'une simple audace de l'auteur. En réalité, Anzengruber entreprend l'étude de la vie conjugale : *Elfriede* formule des revendications morales ; *La Main et le Cœur* ne craint pas d'aborder le problème de la vie

(43) *Briefe*, I, 139.

sexuelle : fondée sur la sympathie ou le dégoût de deux êtres humains.

Anzengruber creuse maintenant en profondeur. Tandis que dans ses premières pièces, il avait seulement traité des questions de surface (célibat ecclésiastique, superstition du croyant, influence du prêtre sur la femme), c'est-à-dire des influences extérieures s'exerçant sur l'individu, il lui arrive, dans sa deuxième étape, de s'arrêter longuement devant l'individu lui-même, monde mystérieux où des forces internes, les unes récentes, les autres vieilles, sont à l'œuvre pour élaborer le présent et l'avenir d'un être humain.

Les caractères de Käferl (dans *La Fille de l'Usurier*) et de Görg Friedner (dans *La Main et le Cœur*) se détachent fortement sur tout le reste de la production de cette période ; orientation très nette, brillamment annoncée par le *Paysan parjure*. Nous en trouverons le point de départ dans cette constatation que l'homme devient ce que la vie fait de lui. Comment le paysan Ferner a-t-il pu devenir un monstrueux criminel ? Comment le bourgeois Käferl a-t-il pu se dégrader jusqu'à incarner la mentalité intégrale d'un mendiant ? Comment Görg, fils de braves gens, est-il devenu un séducteur sans scrupules, un mauvais mari, un client des prisons ? A chaque coup de pinceau donné au portrait de ces trois personnages, on devine l'intérêt passionné avec lequel Anzengruber les a étudiés.

Ces cas individuels ont un trait commun : ils conduisent tous vers les bas-fonds de l'humanité. Plus de place pour la poésie, le chant, le sentimentalisme. Même l'espoir de l'aurore de temps meilleurs (que nous découvrons encore dans *Le Paysan parjure*) s'est enfui... Moraliser ? peine perdue. « En voilà un champ, dit Görg, où aucune morale ne peut pousser. »

C'est la nuit sans lueur, la prison d'âmes. Qu'on se rappelle un instant le méchant Wurzelzepp (dans *Le Curé de Kirchfeld*) qui veut la perte du curé, de tous les curés ; un geste de bonté suffira, cependant, pour le convertir et faire de lui le meilleur ami de l'abbé Hell... Qu'on évoque, ensuite, Görg Friedner. Personne n'a plus aucun pouvoir d'action sur lui. De même, le brave Käferl est devenu incorrigible. L'un et l'autre sont irrémédiablement perdus pour la société humaine. Käferl traînera avec lui son éternelle odeur d'alcool, sa dégradation et sa souffrance. Plus bas encore, Görg semble

sortir d'un bouge, d'où il emporte le relent du vice et de la turpitude.

Les gens ne manquèrent pas à Vienne pour critiquer l'audace et le manque de goût d'Anzengruber. Leurs fils ou petits-fils, par contre, furent, peut-être, un jour, parmi ceux qui applaudirent frénétiquement l'objectivité naturaliste de cet écrivain. Mais le premier pas dans cet art prometteur, Anzengruber l'a fait pendant la triste période de 1871 à 1874, alors incompris par la critique plus encore que par le public.

Tant d'éléments nouveaux, introduits au théâtre dans un délai si court, pouvaient avoir des conséquences fâcheuses : en effet, d'auteur de pièces à thèses, Anzengruber glisse vers la peinture circonstanciée des caractères, en même temps qu'il maintient difficilement l'équilibre dans l'économie de ses pièces. Ce dernier danger se montre particulièrement grand dans *La Fille de l'Usurier,* comédie de caractères, où l'intrigue finit par l'emporter sur l'analyse psychologique. *Elfriede* ne garde son unité intacte qu'en se limitant à une structure squelettique. Seule, parmi les pièces de ce groupe, *La Main et le Cœur* peut être considérée, du point de vue technique, comme digne des pièces de la « première manière ».

CHAPITRE V

Pièce paysanne intégrale Prédications dans les faubourgs de la grande ville (1874-1877)

La Main et le Cœur, dont nous avons parlé à la fin du chapitre précédent, représente, dans l'histoire de l'art dramatique de Louis Anzengruber, à la fois la fin d'une étape et le commencement d'une autre. Par le décor, cette tragédie pseudo-paysanne annonce le retour de l'auteur au village. En réalité, en avril 1874, interrompant la rédaction de *La Main et le Cœur* pour écrire *Le Ver Rongeur,* notre auteur avait déjà commencé le deuxième groupe de ses pièces paysannes (1). Par contre, en 1876, année où il écrit *La Ferme sans Fermier,* Anzengruber, après une longue interruption indépendante de sa volonté, se tourna de nouveau vers la grande ville et rédigea, dans le délai d'un an, *Un Juré, Un coup de Poing* et *Le Quatrième Commandement* (2).

(1) *Pièces paysannes* (2e *groupe*) ; dates de rédaction : *Le Ver rongeur,* du 2 au 16 avril 1874 ; *Double Suicide,* du 28 avril 1874 au 26 janvier 1875 ; *La Ferme sans Fermier,* du 22 novembre au 30 décembre 1876.

(2) *Pièces viennoises de* 1876-1877 : *Un Juré,* du 1er au 28 octobre 1876 ; *Un Coup de Poing,* de juillet à septembre 1877 ; *Le Quatrième Commandement,* du 12 août au 17 novembre 1877.

Pendant toute cette période, allant de 1874 à 1877, l'activité d'Anzengruber se résume donc ainsi : Tout d'abord, l'auteur retourne auprès de ses villageois et, en deux pièces, affirme à nouveau sa maîtrise incontestable dans la pièce dite paysanne. Ce sont deux coups de massue assénés aux prophètes de malheur, aux mauvaises langues, qui avaient dit pis que pendre de l'audacieux réformateur. Revanche éclatante après les attaques dont la critique viennoise avait salué *La Fille de l'Usurier*. Anzengruber s'amusait follement, à présent. Plaisanteries et jeux de mots se pressaient sous sa plume alerte. En un rien de temps, il établissait définitivement sa brillante renommée d'auteur comique, un des meilleurs de la littérature allemande, en ajoutant aux *Analphabètes* (son unique comédie d'avant 1874) *Le Ver Rongeur* et *Double Suicide*.

Mais voilà qu'en plein élan, un deuil cruel vient le frapper, l'obligeant à poser sa plume pour de nombreux mois; et, quand il revient enfin au théâtre, après une longue retraite, il n'est plus le même. La série des comédies paysannes resta interrompue. L'écrivain, animé d'une sainte résolution — comparable aux grands vœux des heures de conversion — décida de s'adonner à une tâche grande entre toutes : au redressement moral de sa ville natale. Et il se mit à prêcher d'une manière autrement immédiate que par le passé.

Jamais, en mettant en scène son pittoresque villageois, Anzengruber n'avait eu l'idée d'agir sur un public paysan. Son objectif, invariablement le même, était et restait l'auditoire viennois. Pourquoi, alors, dans une situation urgente, où il fallait s'adresser au citadin directement et clairement, se serait-il embarrassé d'un déguisement ? L'homme de la grande ville, atteint d'un mal moral d'une extrême gravité, ne pouvait guérir qu'en regardant sa propre image.

Pour cette raison, Anzengruber revint à la pièce populaire viennoise, avec le désir de faire mieux que dans l'infortunée *Fille de l'Usurier*. Et il réussit, achevant en trois étapes une ascension qui le mena au sommet ensoleillé du chef-d'œuvre. Le spécialiste de la pièce paysanne se révéla, cette fois, maître dans l'étude morale de la grande ville.

Cette réussite, pourtant grande, ne résume nullement toute l'originalité, autrement vaste et profonde, de cette période. L'auteur avait

aussi travaillé à perfectionner l'outil créé en 1869-1870 dans son *Curé de Kirchfeld* et avait entrepris d'écrire — non des « pièces avec des paysans », comme il l'avait fait précédemment — mais des pièces vraiment et entièrement paysannes.

Qu'était donc, en réalité, *Le Curé de Kirchfeld ?* L'histoire d'un prêtre amoureux. Annerl pourrait appartenir à n'importe quel milieu. Les ennemis du curé sont un comte ultramontain et un tanneur désabusé. Dans *Le Paysan parjure,* Anzengruber fait un grand pas vers la véritable pièce paysanne, mais Franz, le fils de Ferner, élevé à la ville et dont les idées triompheront, est encore un citadin. L'évolution continue dans *Les Analphabètes,* où l'auteur étale à nos yeux, avec le pittoresque convenable, tout le bétail humain du village, embarrassé dans une situation inextricable ; mais les ficelles qui mettent ce monde en mouvement sont entre les mains d'un personnage puissant, le prêtre, caché dans les coulisses ; et il faudra l'aide de l'extraordinaire Casseur de pierres pour affranchir ces pauvres êtres d'une tutelle néfaste.

L'élément hostile qui empêchait ces pièces d'être spécifiquement paysannes était fourni par la thèse contre l'Eglise ; c'est elle qui domine. Anzengruber ne s'est pas heurté à l'Eglise en étudiant le paysan ; mais il a découvert celui-ci en poursuivant sa lutte contre l'Eglise. Ainsi, il vit, un jour, se dresser devant lui l'homme que la superstition romaine avait poussé à commettre des crimes, c'est-à-dire Ferner ; mais Ferner était un véritable paysan, issu de la ferme paternelle et animé de cette passion vraiment paysanne qu'est la possession de la terre.

Mais la découverte du paysan n'entraînait pas du même coup la découverte de la pièce paysanne, dans le sens le plus strict du mot. Pour réaliser celle-ci, il fallait, avec le héros, tout un entourage et toute une symphonie de pensées paysannes. Cette réussite n'eut lieu que dans *Le Ver Rongeur* (1874), où aucun prêtre, aucun maître d'école, aucun étudiant de la grande ville ne vient compliquer le problème posé ; où la question religieuse elle-même se règle strictement entre paysans, en paroles et en pensées paysannes.

En même temps, un autre changement se produit. Finies les pièces paysannes poétisées, réalistes, certes, dans une certaine mesure, mais édulcorées, endimanchées, romancées ! Dans *Le Curé de*

Kirchfeld, nous avons rencontré un prêtre moderne, noble, généreux ; une jeune fille « belle, sage et intelligente » ; un sauvage tendre et sentimental ; le tout dans un climat de souffrances imméritées, de pitié sociale et d'espérances humanitaires. *Le Paysan parjure*, malgré le réalisme de Ferner, était encore gonflé d'idéalisation romantique exprimée par Vroni et Franz, et même par le maître-valet, Burgerlies et Jakob, personnages de second plan.

Cet art populaire, destiné à plaire à un public rebelle à la réalité, cet art d'ennoblir les cœurs, les pensées, la vie elle-même, n'était qu'une grosse concession faite par Anzengruber dans ses trois premières pièces. A grands pas, le moment approchait où l'auteur, obéissant à son tempérament d'artiste (en dépit d'un public et d'une critique gâtés) criait halte ! en décrétant, dans *La Ferme sans Fermier*, que « les personnages de cette pièce ne se marieront pas »... « Le théâtre, s'il est un miroir de la vie — quoique sans défaut et sans tache — ne doit pas devenir une machine à ne rien faire que d'unir, chaque soir, un ou deux couples » (3).

Une étape importante avait été franchie, en 1874, avec *La Main et le Cœur*. Cette tragédie n'avait apporté à son auteur qu'incompréhension de la part de ses contemporains. Il est vrai qu'elle nous apparaît noyée dans le plus âcre pessimisme. Après l'optimisme des années 1870 à 1872, après la réaction violente des années 1872 à 1874, une autre atmosphère se crée, hostile à l'idéalisation autant qu'à la dramatisation exagérée.

Cette forte tendance au réalisme bien équilibré caractérise les œuvres paysannes ou viennoises des années 1874 à 1877. Cela ne veut nullement dire que les personnages d'Anzengruber aient maintenant perdu le droit de pousser de vigoureux cris de joie quand le cœur leur en dit, ou de se marier à la fin du dernier acte. Si la vie est, par instants, une vallée de larmes, elle est aussi une immense occasion de rire et de se réjouir. C'est un devoir pour l'homme — et Anzengruber insiste sur ce point — de savoir rire et de se réjouir malgré sa plus claire vision de l'imparfaite réalité.

Une universelle curiosité, parfois presque malsaine, perce

(3) *Briefe*, I, 324.

sous cet art joyeux. Dans *Double Suicide,* Agerl et Poldl finissent par se marier, mais dans quelles audacieuses conditions ! Cette farce nous transporte à mille lieues de la chaste et délicate Annerl, de l'énergique et pure Vroni de jadis. Certaines allusions faites dans *Les Analphabètes,* entre hommes pris de boisson, deviennent ici une réalité se déroulant presque sous nos yeux. Pareille audace s'était déjà rencontrée dans *La Main et le Cœur,* drame de famille entre bigames. Une odeur d'alcôve et de sexualité commence à imprégner l'air dans les pièces récentes d'Anzengruber.

Les caractères, surtout, trahissent une frappe nouvelle. Une forte bise a passé par là. On ne se doutait pas que les essais des années 1872 à 1874 finiraient par porter de tels fruits. Le naturalisme de Käferl et de Görg Friedner — cet ancien romantisme de la pitié sociale transformé en réalisme de la misère humaine — pénètre par endroits les pièces paysannes et se continue dans les pièces viennoises. Ce naturalisme fête sa plus belle victoire dans *Le Quatrième Commandement.*

De telles acquisitions dispensent de longs commentaires. Pour donner une idée aussi avantageuse qu'exacte de cette période, il suffit d'en résumer les trouvailles ; c'est, d'abord, la découverte de la pièce paysanne intégrale ; c'est, ensuite, l'achèvement original de la pièce populaire viennoise ; la réforme vraiment réaliste de la pièce populaire en général ; c'est, enfin, l'annonce d'une période littéraire nouvelle : le naturalisme. Tout ceci avant 1877 !

⁂

Un bref examen de chaque pièce nous permettra de déceler l'apport nouveau dû à chacune d'elles en particulier.

Ecrit d'un seul jet, en quinze jours, *Le Ver rongeur* fait l'effet d'une idée géniale qui, à peine conçue, apparaît déjà entièrement réalisée. Et avec quelle maîtrise ! Nous retrouvons ici le savoureux dialecte qui avait tant de fois ravi les spectateurs du théâtre An der Wien. Quel humour délicieux ! Tout comme *Les Analphabètes, Le Ver rongeur* est un nouvel hymne à la vie, à la joie de vivre. Et aussi, quel art de camper les personnages, d'analyser, comme saisies sur le vif, la psychologie du malade imaginaire et celle de l'immortel Tartuffe !

Le titre seul n'est-il pas une exquise trouvaille ? Depuis que le repentir existe, ne le compare-t-on pas à un ver hideux qui ronge l'âme, l'esprit, la vie de ceux que la faute du passé torture ? Quelle riche mine à exploiter sous une vieille métaphore ! Et, cette image populaire, faite pour frapper l'imagination, Anzengruber l'anime : le ver se met à vivre, inquiète les jours d'un vieillard, menace de le ruiner. Bien entendu, il ne vit que dans l'imagination. Le domaine de l'esprit, celui des pensées et des croyances, n'est-il pas une deuxième réalité ? Au fond, où est la limite des choses imaginables ? Quand on commence à croire, l'horizon recule avec chaque mètre que nous faisons à sa rencontre. Le Casseur de pierres, dans *Les Analphabètes*, avait déjà exprimé cette idée (4).

Dans *Le Ver rongeur*, Grillhofer, à l'arrivée de la vieillesse, frappé d'une attaque d'apoplexie, ne se confie pas à un médecin, mais à un directeur de conscience, un guérisseur de l'âme : à Dusterer, qui l'égarera dans la superstition. Avec beaucoup d'habileté, ce rusé paysan conquiert la confiance de Grillhofer en lui lançant à brûle-pourpoint qu'il est coupable d'une faute non réparée. Cet éclairage soudain d'un coin de l'âme provoque immanquablement, vu l'état d'esprit du malade, l'éveil fantasmagorique du remords d'un péché oublié, suivi d'une sarabande de craintes menaçantes. Un passé enterré revit à la lumière, grossit à vue d'œil comme un spectre, et, dans sa traînée d'angoisse, prépare l'esprit du malheureux à la croyance au ver du repentir.

Sans doute, ce problème n'a rien de particulièrement paysan. En effet, le cas de Grillhofer se présente à nous tout simplement comme la projection, sur l'espace théâtral, du drame d'un esprit s'obstinant à chercher sa guérison physique dans une explication chimérique du mal. Par ailleurs, le repentir n'avait rien ici que de naturel. Dans ses jeunes années, Grillhofer, déjà marié, avait séduit une servante. Elle ne valait certes pas cher. Mais, de cette union passagère, une fille était née, dont Grillhofer ignore tout. Maintenant, à deux pas de la tombe, et l'esprit plus facilement ouvert aux scrupules, le père s'inquiète de son enfant abandonnée et se fait de

(4) *Œuvres*, IV, 26.

graves reproches, en imaginant les dangers auxquels elle a pu être exposée.

Vivant ainsi en état perpétuel d'alerte, Grillhofer prête une oreille docile aux conseils de Dusterer. Pour tuer le ver du remords et pour retrouver l'enfant, il se soumet à la volonté divine qu'il essaie d'amadouer par des privations, prières et cantiques. La partie, comme on voit, était bien agencée. Encore fallait-il la jouer jusqu'au bout avec un égal bonheur. Un écueil guettait Anzengruber. Ne risquait-il pas, trop aventuré dans le mythe, de ne pas pouvoir se ressaisir à temps, afin de percer, déchirer, mettre en pièces la fable ridicule du ver rongeur ?

Dans cette impasse, il trouve un auxiliaire précieux dans la personne du « paysan ». Celui-ci, connu pour être le plus superstitieux de tous les hommes, n'est-il pas aussi le plus méfiant, le plus prudent, tenant toujours en réserve son proverbial bon sens, son indéfectible réalisme rustique ? En effet, assez naïf pour se laisser entraîner facilement par des récits incroyables, l'homme de la terre, habitué à vivre au milieu d'une dure réalité, et plus d'une fois réveillé de ses beaux rêves de bonheur par des surprises catastrophiques, se tient instinctivement sur ses gardes, sommeille parfois, mais se laisse rarement endormir complètement par de beaux parleurs. Telle est la leçon de psychologie paysanne se dégageant du *Ver rongeur*.

Rien de plus amusant que de suivre les différentes étapes de la lutte qui se déroule, dans le cerveau de Grillhofer, entre l'esprit théologique, métaphysique, superstitieux, et le vieux bon sens paysan, lequel, d'abord, plie sans murmure ; puis, de temps en temps, se réveille pour dresser l'oreille avant de s'affaisser de nouveau, fatigué, vaincu ; et qui, enfin, rejette les chaînes dans un dernier et définitif sursaut, démasque l'imposteur et renaît à la vie normale, guéri de la plus dangereuse des maladies : celle où l'homme s'abandonne lui-même.

Seul, le bon psychologue était capable de se tirer d'affaire, sachant deviner, comme un excellent médecin, les points névralgiques du tempérament paysan, lesquels, à peine touchés, provoqueraient des réactions infaillibles. Anzengruber soumit son héros simplement à l'épreuve du renoncement aux biens terrestres. Rien ne stimulait plus sûrement le réveil du bon sens, instinct protecteur du paysan,

que la menace de perdre propriété, champs, ferme, bétail. C'était l'œuf de Colomb. Encore fallait-il y penser ! (5)

Et tous ces états d'âme, ces révoltes, ces rechutes sont peints en couleurs paysannes. Au bon artiste, n'importe quel vocabulaire suffit pour exprimer clairement, et en termes richement colorés, les situations les plus variées. Grillhofer rabroue le valet qui vient lui parler du foin ; mais non sans l'avoir écouté avec plaisir, car son cœur n'est pas encore mort aux choses de cette terre. Il lui faut faire un effort pour proclamer que seul le « foin céleste » a le droit désormais de l'intéresser. N'est-il pas merveilleux, aussi, de l'entendre accepter ou rejeter tel précepte du Christ, en se basant uniquement sur son propre jugement ? « De telles sottises, déclare-t-il péremptoirement, ne peuvent pas être écrites. » Mais le comble de l'art, nous semble-t-il, est atteint dans le passage où Dusterer, pour intimider le récalcitrant Grillhofer, risque cette menace cachée : « Laisse les autres se précipiter dans l'enfer. » Erreur capitale ! Ce qu'il fallait éviter à tout prix, c'était de ramener l'esprit du pécheur sur terre, même en parlant des « autres ». Le drame se déroulait loin des hommes. Grillhofer ne pensait plus à eux. Maintenant, il les revoit soudain devant lui. La méfiance paysanne renaît. L'un ou l'autre de ces voisins, plus malin que lui, ne pourrait-il s'introduire aussi dans le paradis sans avoir fait de sacrifice sur terre ? Ce serait une belle moquerie durant toute l'éternité !

C'est par de tels traits que Louis Anzengruber a peint son Grillhofer ; d'ailleurs, tous les personnages sont également réussis, chacun à sa place et dans son genre, même Riesler Magdalen, la paysanne de la ferme isolée « An der Kahlen Lehnten », la mère qui a abandonné son enfant illégitime. Bien plus, ce personnage secondaire apporte une nouveauté. Ici, le réalisme de l'artiste ne s'exerçait plus seulement à peindre des hommes, comme précédemment — (Käferl, Görg, Friedner) — mais une femme, aux couleurs autrement criardes que la fille de Ferner dans *Le Paysan parjure.*

Rien d'étonnant si la première représentation du *Ver rongeur,* le 19 septembre 1874, fut un grand succès.

---

(5) *Œuvres,* IV, 96, etc. ; IV, 106 à 109.

En donnant de telles pièces, écrivait un critique (6), toutes les bonnes traditions de l'art populaire semblent renaître au théâtre An der Wien. On fait alors pénitence pendant un mois pour les cancans, le libertinage, la grivoiserie et tous les péchés de l'opérette... Chaque acteur en particulier a rempli son rôle d'une façon parfaite ; et la mise en scène était tellement réussie qu'on se demandait, étonné, comment pareille chose était subitement devenue possible ; comment, en un temps où les théâtres des faubourgs de Vienne ne donnaient que des spectacles frivoles, a pu surgir une pièce si vivante et si naturelle, pleine de cet humour franc et vigoureux qui charme tant de citadins et qui nous a donné le goût des histoires villageoises, mêmes pommadées.

Parmi les amis du poète, Rosegger exprima avec enthousiasme sa grande admiration pour *Le Ver rongeur :*

Je ne louerai pas l'art exquis déployé par l'auteur à bâtir le drame, ou par les acteurs à le représenter ; je ne louerai pas l'intrigue en soi, ni la peinture des caractères. Il va sans dire que vous y excellez, Louis Gruber. Mais je considère avec étonnement et avec la plus vive joie le naturel du langage de vos personnages. Je vous soupçonne d'avoir été, pendant trois fois sept ans, maître-valet chez un paysan de la Haute-Bavière, comme Jacob chez Laban. Sinon, où auriez-vous appris cet art ? Vous ne pouvez pas supporter le séjour à la campagne au milieu des paysans. D'autre part, ce n'est pas ainsi que s'expriment les concierges et les cochers de fiacre de Vienne. Il faut donc que le Saint-Esprit soit descendu en vous, avec sa langue de feu, laquelle, comme on le sait, a enseigné toutes les langues aux apôtres (7).

Cet enthousiasme ne fit que croître lors de la représentation du *Ver rongeur* à Gratz, le 31 octobre.

Venez chez nous, écrit Rosegger, venez assister à cette représentation. Magnifique ! J'ai été encore une fois ravi jusqu'au fond de mon être. Quel art plastique ! Quelle richesse des formes avec, pourtant, une simplicité complète. Sur la scène, **Le Ver Rongeur** m'a révélé une de ses beautés à peine soupçonnée à la lecture. Malgré la rareté de l'action, comme on l'a dit, la force dramatique de la pièce agit puissamment. Chaque mot, chaque sentiment est calculé en vue de la représentation et, grâce à cet art, chaque scène en particulier devient un tableau digne d'une collection. Non seulement moi, mais tous les spectateurs ont pris plaisir à cette pièce qu'on donnera ici encore très souvent (8).

---

(6) *Deutsche Zeitung* du 20 septembre 1874.

(7) Lettre du 22 septembre 1874, publiée par Castle dans *Anzengrubers Werke*, Einleitung Zum Gwissenswurm, p. 13.

(8) Lettre du 10 novembre 1874 (voir Castle).

Même la scène où Grillhofer lit la lettre de révélation fut magistralement rendue. A la simple lecture, on avait l'impression que ce passage serait un sérieux écueil pour la pièce. Mais, au théâtre, cette scène représente un élément psychologique de force si émouvante que des applaudissements frénétiques vinrent interrompre la représentation pendant plusieurs minutes. « Quiconque ne fait que lire la pièce, doit se garder soigneusement de la critiquer » (9). Ce qui semblait être un défaut était donc, en réalité, un coup de maître de l'auteur dramatique.

*
**

Dans *Double Suicide*, Anzengruber reste fidèle au village et aux villageois. Deux personnages, un jeune homme et une jeune fille, représentent la sottise et la gaucherie paysannes dans un milieu digne d'eux. Ils tiennent un rôle tout à fait effacé, comme c'était naturel pour des personnages de ce genre ; ils n'évoluent qu'à l'ombre de leurs pères, jusqu'à ce qu'une surprise de la dernière heure les mette en vedette, bien malgré eux.

Les véritables héros de la pièce, les deux pères, sont, l'un le plus riche, l'autre le plus pauvre paysan du village. Sentner, rongé par un orgueil tapageur et une sotte suffisance, croit que tout lui est permis à cause du grand nombre d'hectares qu'il possède. Hauderer, par contre, pratique, avec une nonchalance presque orientale, la philosophie de la souffrance et de la capitulation, en homme qui, ne sachant pas oublier ses malheurs, se prend pour l'éternel crucifié, le « Christ » du village.

Un rien fait éclater les dissentiments entre les deux hommes. Leurs discussions se succèdent à l'auberge, en présence de tout le village, au milieu de beuveries et même de coups de poings : deux coqs du village livrent bataille devant des spectateurs toujours prêts au pugilat. Le jeune couple, dont le sort est ainsi mis en question, assiste à ces disputes d'abord inquiet, puis optimiste, enfin impatient, avant de partir on ne sait où...

---

(9) *Deutsche Zeitung* du 20 septembre 1874.

Drôles de héros que ces deux jeunes villageois. En les peignant, l'auteur fait de nouveaux progrès dans son art réaliste. Ce sont des personnages sans histoire. La médiocrité fait ainsi son entrée dans le théâtre d'Anzengruber. Pourquoi ne serait-elle pas, à son tour, digne de la plume de l'écrivain ? Sa place est, d'ailleurs, si large dans *Double Suicide* que l'intrigue, fournie par le fait divers d'un journal, comptait peu à côté d'elle. Tout ce village sue la banalité. On aurait pu l'embellir, certes. D'autres s'y sont essayés avec succès. Mais Anzengruber avait, ce jour-là, oublié ses lunettes aux verres rose et bleu. Et, à l'œil nu, la paysannerie ressemble, certains jours, à un îlot d'esprits bornés.

Le manque d'idéalisation saute aux yeux, surtout lorsque Agerl, la fille de Hauderer, se présente sur la scène dans un spencer rapiécé de sa mère. Auparavant, Anzengruber nous avait montré des hommes en tenue négligée (10), jamais encore une jeune fille. Que doit-elle être, au moral, cette Agerl, qui, à l'âge de se marier, est incapable de soigner sa toilette et qui n'a aucune prise sur un père aussi fainéant qu'elle-même ? Une loque.

Mais elle sait aimer. Trop paresseuse pour aller au-devant du bonheur, elle l'attend. Le prince charmant viendra, et quand il frappera à la porte de la hutte de Hauderer, Agerl ne fera pas de cérémonies. Elle se lèvera aussitôt pour le suivre où il voudra et se soumettre à tous ses désirs, même avant le mariage. De là, cet âcre parfum qui pénètre la pièce : quelque chose comme l'air rude des montagnes et des forêts sauvages. « Une fois mort, on ne s'amuse plus, on ne s'embrasse plus », chante-t-elle avec son fiancé, après une nuit passée avec lui, dans la cabane déserte d'un vacher (11).

Agerl est un jeune animal qui ne raisonne pas en amour. Et Poldl lui ressemble. Bien que les mots échangés entre eux soient peu nombreux, on n'a aucune peine à deviner le bouillonnement des cœurs, l'impatience des corps. Ces deux êtres, avec ou sans consentement civil ou religieux, aspirent à la consommation du mariage. Qu'on n'essaie pas d'étouffer en eux cette poussée ardente. Il va

---

(10) Wurzelsepp, II, 29, 31 ; Jakob, III, 36 ; Gorg, III, 114 ; Steinklopfer, IV, 4 ; Käferl, V, 77.

(11) *Œuvres*, IV, 266.

sans dire que l'élément érotique, transporté ainsi sur la scène, exposait l'auteur à de graves dangers. Il savait cependant prendre ses précautions. On pardonnera beaucoup à une Agerl sotte et nonchalante, et le glissement vers la scène d'abandon et d'intimité s'opère avec une telle franchise que le public, tout de même étonné, ne s'en scandalisait point. Pour citer Sittenberger (12), c'est avec « une délicieuse témérité » que Louis Anzengruber a su traiter l'histoire scabreuse de Poldl et d'Agerl, aventure plongée d'ailleurs dans une atmosphère irréelle de carnaval.

N'empêche que, malgré l'attirail de la farce, Anzengruber disait bien ce qu'il avait envie de dire. Aux prises avec une censure farouche, il avait appris mille manières de dissimuler les attaques. Au fond du naïf *Double Suicide*, gisent des quantités d'explosifs. La richesse, la religion, Dieu lui-même y sont pris à partie. Mais, pour l'auteur comique, tout était sujet à raillerie : la sottise et la gaucherie paysannes, la roublardise du commerçant de village, la fugue des héros et leur amour, le tout poivré d'invectives, de jeux de mots, de chants moqueurs, tournoyait sans laisser de répit. La censure n'y voyait pas de mal. Jamais pilule n'avait été aussi habilement sucrée.

La critique était favorable à la pièce : D'après *Wiener Abendpost* (13), Anzengruber ne s'était jamais montré plus mûr. Ludwig Heller, dans *Neues Wiener Tagblatt*, estimait que *Double Suicide* méritait une place durable au répertoire. Rosegger fut ravi :

> Il faut vous dire, écrivait-il à son ami viennois, que je considère cette pièce comme une des mieux réussies que vous ayez écrites. Je viens de la relire : elle est, dans son genre, plus parfaite encore que le **Curé de Kirchfeld.** Vous êtes le Shakespeare de la paysannerie. Votre **Double Suicide** en apporte une nouvelle preuve. Je ne puis m'imaginer pièce plus parfaite dans ce genre (14).

*
**

(12) Sittenberger : *Das dramat. Schaffen in Œsterreich.* p. 345.
(13) Numéro du 7 février 1876, article de Friedrich Uhl.
(14) Lettre du 15 février 1876. Voir Castle, *Œuvres*, III, 3, p. 74.

A présent, personne n'osait plus insinuer que la réforme de la pièce populaire était manquée. Les rancunes récentes étaient enterrées. De nouveau, on soulignait avec force l'étonnante maîtrise d'Anzengruber, auteur dramatique. Un fait semblait définitivement établi, à savoir que cet écrivain était maître infaillible dans la pièce paysanne. En six ans, il avait donné cinq pièces de ce genre (sans compter *La Main et le Cœur*), dont aucune n'avait échoué ; qui, toutes, s'étaient couvertes de gloire. Drame, tragédie, comédie, farce, le succès ne faisait jamais faux bond à l'auteur quand il allait au village. Le désir du public, celui de la critique et des amis, était qu'Anzengruber prolongeât son séjour au milieu des campagnards, continuant ainsi à donner des preuves de son intarissable verve comique et de ses délicieuses espièglerie.

Mais, *Double Suicide* à peine terminé, la mort de la mère de l'auteur, survenue le 2 mars 1875, mit provisoirement fin à la production dramatique du fils. Cette perte fut la plus cruelle que Louis Anzengruber ait eu à supporter pendant toute sa vie. Marie Anzengruber, née Herwig, avait été, il ne le savait que trop, sa meilleure amie, une partie de son cœur et de son âme (15). Devant le cercueil de la morte, devant la tombe, dans un foyer refroidi où manquait désormais la fidèle conseillère, la collaboratrice désintéressée, Anzengruber n'avait cessé de méditer. Le moment des comédies et des farces était passé; la scène s'était vidée des bruyants villageois. De nouvelles perspectives s'ouvraient, qu'il fallait peupler... Mais des mois passaient sans rien créer. En tout cas, le cycle des pièces paysannes était et restait interrompu. Si Anzengruber en écrit tout de même une en 1876 — sur des impulsions venues du dehors — *La Ferme sans Fermier*, cette œuvre ne sera ni comédie, ni farce, mais grave porteuse de message, comme les pièces viennoises conçues à la même époque.

A la place jadis occupée, d'abord par Grillhofer et Dusterer, ensuite par Sentner et Hauderer, un grand personnage, d'une pureté immaculée, fait son apparition. Ce héros de 1876-1877, qui s'appelle successivement Ehrberger, Agnès Bernhofer, Bergauer, grave, noble,

---

(15) *Briefe*, I, 269.

énergique, aussi intégre dans la vie sociale que dans la vie strictement privée, se signale par son zèle intrépide pour un idéal élevé.

Aucun sacrifice ne peut entamer sa volonté de voir triompher l'altruisme... Ehrberger, dans *Un Juré*, est prêt à sacrifier ses biens, ses amitiés, sa femme, sa fille. Bergauer, dans *Un Coup de Poing*, renonce à son gagne-pain et se voit livré à la misère. Ils diffèrent totalement, même des meilleurs, dont les pièces précédentes avaient retracé l'histoire : Hell et Franz sont aussi des martyrs, mais ils ne souffrent pas pour des motifs d'ordre purement social, comme le juré Ehrberger, après avoir fait son devoir au tribunal, comme le contremaître Bergauer, en défendant la dignité humaine de ses camarades. Les héros de 1876-1877, eux, sont des hommes obsédés par la sainte folie du bien commun.

Agnès Bernhofer — l'héroïne de *La Ferme sans Fermier* — remplit, dans les limites d'une vie de femme, le même rôle que Ehrberger et Bergauer. Comme eux, elle est intransigeante, pure, altruiste, mais, tandis que l'altruisme est acquis, chez les hommes, dès le début de la pièce, chez Agnès, on assiste à la douloureuse ascension qui la conduit de l'égoïsme passionné et autoritaire au noble renoncement et à l'esprit de sacrifice.

A un moment donné, Agnès s'était engagée sur la pente du crime, en envoyant à la mort celui qui avait déçu le fier idéal qu'elle se faisait de l'homme aimé. Un miracle sauve le malheureux. Repentante, Agnès se réconcilie avec lui, tout en refusant de l'épouser, parce qu'il lui a menti, comme il avait menti à d'autres filles. Elle n'essaie pas de refaire son bonheur avec un autre homme. On n'aime qu'une fois, et pour la vie. C'est pourquoi elle renonce définitivement au mariage. Puis, en adoptant l'enfant qu'une servante de ferme avait eu de son ancien fiancé, Agnès s'assure les joies d'un bonheur supérieur :

> Il n'est pas facile, déclare-t-elle, de se consacrer au bonheur d'autrui, quand notre propre bonheur a été brisé. Peu d'hommes en seraient capables, mais celui qui y consent éprouve le sentiment de se dépasser (16).

*
**

(16) *Œuvres*, I, 179.

Les pièces viennoises de cette période forment un groupe homogène, pénétré d'une même idée d'apostolat moral et social, à laquelle la mort de la mère d'Anzengruber n'est pas étrangère. Nous savons que le fils avait fait le serment, devant les restes de sa meilleure amie, de vivre toujours comme si elle restait aux côtés de son cher Ludwig. Le meilleur legs qu'elle lui faisait consistait dans l'exemple donné, dans les idées morales hautement vénérées, même dans les moments déprimants de la misère. Aussi, quand il se ressaisit pour reprendre son activité dramatique, eut-il la ferme résolution, moins de faire du théâtre, que de monter en chaire et de prêcher les saintes valeurs, sans lesquelles nul individu, nulle société ne peuvent durer.

Dans trois projets qu'il dramatisa en douze mois, il délimita le vaste horizon en prélevant, sur la masse de ses visions, ce qui lui paraissait le plus urgent, le plus saisissant, le plus brûlant d'actualité : ouvrant ainsi trois grandes perspectives sur les problèmes troublants de la grande ville. C'était un triple sujet de prédications, renfermées dans ces trois formules : Soyez justes ! Soyez conciliants ! Soyez sainement ambitieux !

1° Citoyens, soyez justes ! N'ayez pas peur de défendre la vérité, même envers ceux qui, plus puissants que vous, peuvent vous nuire. Ayez le courage de vos opinions morales ; il le faut, si la cité doit prospérer. Trève de calculs égoïstes ! Seule, la conscience compte. Vos avantages, ceux de vos amis, même les désirs de votre propre famille doivent se taire quand la justice est en jeu (*Un Juré*).

2° Patrons et salariés, soyez conciliants ! Aucune loi morale n'est faite pour une seule classe sociale. Tout commandement valable pour les uns a sa contre-partie dans les devoirs précis des autres. Donc : ouvriers, défendez énergiquement vos droits, mais n'employez jamais la violence ! Et vous, patrons, qui avez encore tout à apprendre, examinez avec bienveillance les revendications de vos salariés, qui sont des « hommes » comme vous ! (*Un Coup de Poing.*)

3° Parents, c'est à vous qu'incombent les devoirs les plus lourds, sans que vous ayez seulement l'air de vous en douter. Pour le bien de vos enfants, soyez ambitieux ! L'ambition n'est pas facultative :

elle s'impose à tous comme un inéluctable devoir. Vous tous qui avez mis au monde des enfants, sachez qu'ils doivent gravir au moins une marche de plus que vous sur l'échelle sociale. Au travail donc ! et sans répit ! Le mariage, en effet, crée une cellule sociale, la plus importante qui soit ; mais qui périt si vous vous croisez les bras au lieu d'entasser, par votre inlassable travail, des richesses, surtout morales, et de donner à vos enfants, par votre exemple et votre vigilance, un cœur pur, un caractère robuste, l'amour de l'effort et le respect des valeurs humaines. Vous croyez bien souvent que le *Quatrième Commandement* s'adresse seulement aux petits, mythe sans valeur pour les grandes personnes. Erreur ! Ce même commandement exige, en premier lieu, votre dévouement éclairé, votre inlassable esprit de sacrifice (*Quatrième Commandement*).

Ces leçons, sèchement exposées, auraient manqué leur but ; présentées sous forme de fades pièces moralisantes, elles auraient fatigué le spectateur, à l'instar des produits démodés du bon vieux théâtre populaire. Le genre d'Anzengruber, nous le devinons, est autre : il amuse, certes ; mais son but principal est de cingler de coups de fouet la tête des Viennois. A l'entendre, on pense à tel capucin déchaîné menaçant sa ville des foudres du ciel.

La question de la justice ou celle des ouvriers l'amènent à dénoncer la mentalité antisociale et amorale de ses concitoyens. On avait pris l'habitude, et lui-même en avait donné l'exemple, d'attaquer la richesse ou la religion, deux boucs émissaires qui dispensaient la masse de battre sa coulpe. Cette fois, personne n'échappera à l'accusation. Le mal est partout : autour de nous et dans chacun de nous. La décomposition morale de toute une ville a commencé et, déjà, ses ravages s'étendent dans la bourgeoisie, dans la petite bourgeoisie, dans les masses les plus humbles.

Manque de caractère, lâcheté, tels sont les noms de cette peste morale. Dans *Un Juré* (« Tableau de la vie viennoise »), il flétrit la fleur aimable du sol viennois qui s'appelle « Gemütlichkeit » ; car, derrière cette amabilité charmante, derrière cette gaieté cordiale, derrière ce sourire désarmant, se cache, en réalité, un défaut d'énergie et de courage civique : ce ne sont que des ponts d'or pour éviter l'effort pénible et ingrat. Derrière les visages prévenants, on ne découvre qu'un pitoyable laisser aller qui, dans des situations

graves, se dérobe devant l'acte décisif, devant le sacrifice nécessaire.

Dans *Le Quatrième Commandement,* Anzengruber, portant le couteau du chirurgien à la plaie la plus hideuse qui couvre le corps social, dévoile le mécanisme du vice, dont il dénonce le foyer dans la cellule primaire de la société : la famille. C'est la misère la plus répugnante, la boue morale, le crime, après une décadence vertigineuse, dont le moraliste a noté, en passant, tous les symptômes. Dans une seule famille, dès lors inoubliable, celle des Schalanter, il met au jour tout un nid de dévoyés : un père ivrogne, un fils colérique, tous les deux paresseux ; une femme portée au vice, une fille poussée à la prostitution.

Certes, Anzengruber le dit lui-même (17), *Le Quatrième Commandement* n'était pas « une pièce pour faire rire ». Aucune des œuvres de 1876-1877 ne l'était. Mais le succès en fut tout de même éclatant. *Le Quatrième Commandement* fut joué dix-sept soirées à la file. Elle était audacieuse, cette pièce populaire viennoise, et le public, tout en applaudissant, ne put s'empêcher de frissonner.

Ce n'est plus le même Anzengruber, constatait naïvement un journal viennois (18), ce n'est plus l'Anzengruber d'autrefois, qui savait émouvoir nos cœurs. Quand cet auteur quitte l'habit paysan, les cimes ensoleillées, les verts pâturages, pour pénétrer dans la grande ville, le changement d'air lui serre le cœur ; le poète meurt, ne laissant survivre que le penseur au regard perçant et froid... Avec son impitoyable naturalisme (Natürlichkeit), cette pièce produit presque une impression pénible. Que de fois n'a-t-on déjà dit que toutes les choses vraies ne sont pas bonnes à dire au théâtre... Le médecin ne donne la pilule amère à son patient qu'après l'avoir adoucie. De quel droit l'auteur dramatique emploierait-il des médicaments sans ménagements ? (19)

Ainsi s'exprimait le représentant d'un âge somnolent, hostile au progrès, emmitouflé dans ses vieux préjugés. On flairait, cependant, la justesse de la pièce d'Anzengruber ; mais rien ne pouvait empêcher le romantisme frileux, à l'arrivée des fortes bises d'automne, de lancer une dernière plainte avant de s'enfuir, effarouché, dans la folle opérette, son dernier asile.

---

(17) *Briefe*, I, 321.
(18) *Neue Freie Presse* du 30 décembre 1877.
(19) *Neue Freie Presse* du 1er janvier 1878.

Du critique ou de l'auteur, qui eut finalement gain de cause ? Peu d'années après, *Le Quatrième Commandement,* avec son impitoyable naturalisme, fut porté aux nues par une génération nouvelle qui adorait Anzengruber comme un de ses dieux. Le nom d'Anzengruber n'a fait que grandir : celui de l'arrogant juge littéraire et pauvre journaliste est depuis longtemps tombé dans l'oubli.

CHAPITRE VI

La Coalition des Forces Ennemies

Si Anzengruber, abandonné, méconnu, persécuté par ses compatriotes, a, peu à peu, perdu le courage de vaincre la résistance d'un monde apathique, cela est profondément regrettable pour l'évolution du drame allemand; mais, considéré d'un point de vue purement humain, le fait n'est que trop plausible.

(Castle : **Anzengrubers Werke,** tome V, Einleitung.)

*
**

Si certaines œuvres littéraires sont à ce point détachées des contingences terrestres que la connaissance de la situation matérielle de leurs auteurs se révèle inutile, il y en a d'autres — et c'est précisément le cas de Louis Anzengruber — qui semblent prédestinées à se heurter à des obstacles extérieurs, à faire souffrir leurs auteurs et à souffrir elles-mêmes des malheurs de ceux-ci.

Anzengruber n'a pas été favorisé par la chance. Un jour, sollicité d'écrire son autobiographie, il s'en déclara incapable, parce qu'il craignait d'être écrasé par le marteau du passé ; le présent et l'avenir lui suffisaient amplement.

J'envie, écrivait-il, avec sa franchise habituelle, j'envie ceux qui, favorisés par un destin propice, ont mené une vie faite, pour ainsi dire, d'une seule pièce, et qui peuvent puiser dans leurs souvenirs sans les trier, sans souffrir, puisqu'ils ont la certitude d'avoir toujours atteint le but, d'avoir vécu con-

formément à leur personnalité. Ce sont des gens riches à qui il suffit de plonger la main dans la poche pour acheter la curiosité des autres, en payant au centime près (1).

La chance d'Anzengruber fut, d'abord, de n'avoir pu deviner tous les déboires qui l'attendaient. Un espoir solide l'animait. Plus tard, s'il ne se faisait plus trop d'illusions sur son avenir, si, d'année en année, la conviction s'imposait à lui que le sort, non seulement ne le comblerait jamais de bienfaits, mais s'acharnait sur lui, il ne s'est pas déclaré vaincu dans ses corps à corps avec l'existence.

La mission à laquelle il se sentait appelé était pleine d'embûches. Une réforme ne manque jamais d'aléas. Comparable au grain de sénevé dont parle la Bible, elle tombe sur une terre fertile ou stérile, elle prospère ou périt. Ce qui rendait la tentative d'Anzengruber particulièrement délicate, c'est qu'elle était à la fois artistique et morale, et qu'elle portait à la fois sur la pièce de théâtre et sur le public. Il va sans dire que la deuxième partie de ce dessein n'était pas sans danger.

Grand expert dans cette matière, Molière avait jadis proclamé : « C'est une folie à nulle autre seconde que vouloir se mêler... de corriger le monde. » En 1875, le Viennois avoua à son tour : « C'est d'une véritable arrogance de lutter pour des idées saines, vraies, justes ; on n'en récolte que des haines » (2).

Quoi d'étonnant si l'idéaliste qu'était Anzengruber devait si vite réussir à se faire tant d'ennemis ! On ne lui reprochait pas de moraliser. Qui, parmi les auteurs populaires, s'en était abstenu ? Seulement, au lieu de dénoncer simplement des faiblesses de l'âme, des duretés du cœur, des défauts de caractère, au lieu de faire l'éducation morale de la masse, Anzengruber avait entrepris, en même temps, d'éclairer les esprits, en enseignant aux humbles à lever leur regard sur les fautes des privilégiés et à mettre en doute des vérités religieuses, chères à la majorité de ses compatriotes.

*
**

(1) *Œuvres*, I, 246.
(2) *Briefe*, I, 268.

Aux ennemis ainsi suscités, se joignit la censure autrichienne, que Grillparzer et tant d'autres écrivains avaient honnie avant Anzengruber. Elle avait, en principe, le devoir fort légitime de protéger les mœurs, les croyances, l'ordre établi, en éliminant les pièces de théâtre insolentes, immorales, subversives. En fait, elle se montrait conservatrice à l'excès, pointilleuse, tracassière. Elle était, même, arbitraire dans ses décisions, laissant passer une œuvre assez audacieuse sans lui imposer beaucoup de suppressions, en arrêtant une autre, inoffensive, derrière laquelle elle croyait flairer un gibier dangereux.

En 1870, Anzengruber ne se plaignait pas encore d'elle. Heureux de voir son *Curé de Kirchfeld* échapper à l'étreinte mortelle du contrôle de l'Etat, il ne dit mot. Son silence ne l'empêcha pas, cependant, de méditer amèrement les vérités suivantes, qui résultent de la lecture des *Zensur-Akten* : La liberté de la parole est très limitée. L'auteur autrichien n'a pas le droit de faire allusion à la puissance papale, ni au concile du Vatican, ni au Belchtgroschen ; il n'a pas le droit de critiquer le refus de l'Eglise d'enterrer les suicidés en terre bénite ; ni celui d'affirmer que les prêtres catholiques ont, depuis longtemps, perdu l'habitude de bénir la foule ; ni celui, enfin, de proclamer que les idées en marche sont plus puissantes que la volonté d'un individu (3).

La pièce ne succomba pas, loin de là. Mais était-elle encore la même ? Peu importait que la censure supprimât les gonfalons dans le cortège des pèlerins. Elle avait fait pire, en éliminant des passages auxquels l'auteur tenait forcément, puisqu'il avait jugé bon de les rédiger en pleine connaissance de cause. *Le Curé de Kirchfeld*, tel qu'il fut joué, était donc une pièce expurgée, affaiblie. Aussi, Rosegger eut-il peur pour les œuvres suivantes. Mais Anzengruber essaya d'apaiser ses craintes, en lui écrivant : « On a beaucoup péché aux dépens de mon *Curé*, sans qu'il en soit mort » (4). L'optimisme du Viennois se trouva vérifié, au delà de toute attente, dans son *Paysan parjure*, dangereux pourtant, qui eut à subir une seule

(3) *Œuvres*, II, 314, 316, Zensur-Akten.
(4) *Briefe* I, 148.

égratignure de la censure. *Elfriede* ne porta pas la moindre trace de crayon rouge. *La Main et le Cœur,* tragédie lourde de critique religieuse, bénéficia, elle aussi, d'un traitement de faveur.

Ce sont là d'heureuses exceptions. Plus d'une fois, la censure a entravé le travail de l'auteur, de sorte que celui-ci ne savait plus, à la fin, comment faire pour exprimer sa pensée sans s'exposer aux foudres de l'organisme de contrôle. Avant 1878, deux cas sont particulièrement à retenir : ce sont ceux des *Analphabètes* et du *Quatrième Commandement.* L'une et l'autre pièce ont frôlé de près l'interdiction définitive. Sans une sorte de miracle pour la première, sans une soumission angélique pour la deuxième, deux des plus beaux chefs-d'œuvre d'Anzengruber n'auraient pas affronté les feux de la rampe.

La censure viennoise dépendait de la direction de la police et du gouvernement de la Basse-Autriche. Toute pièce était lue successivement par trois censeurs, dont deux appartenaient à la police de la presse. D'habitude, le premier de ceux-ci employait la méthode la plus radicale ; le deuxième, bien souvent, atténuait les ravages causés par son collègue. Pour *Les Analphabètes* comme pour *Le Quatrième Commandement,* ces deux censeurs se montrèrent également impitoyables.

Le critique officiel des *Analphabètes* s'en prend, d'abord, au délicieux Casseur de pierres, qu'il présente comme un individu « en conflit avec Dieu et les hommes » ; il en veut, ensuite, à l'attitude anticatholique de l'auteur, plus audacieuse encore que dans *Le Curé de Kirchfeld* ; il reproche notamment à Anzengruber d'attaquer le dogme de l'infaillibilité, de ridiculiser le confessionnal, de discréditer les prêtres en les faisant passer pour des ennemis de la paix familiale et conjugale ; il juge que la suppression de vingt passages de texte, ainsi que celle du crucifix et du pèlerinage, ne suffiraient pas ; la pièce entière doit être condamnée et rejetée. Le deuxième censeur ajoute même qu'après les nombreuses attaques des journaux contre le dogme de l'infaillibilité pontificale, il ne serait point prudent de permettre à une pièce de théâtre d'empirer le conflit. Pour ces motifs, il incline lui aussi à un refus total.

Le miracle se produisit au troisième échelon de la censure, dans l'examen précédant la décision gouvernementale : la question reli-

gieuse, y est-il dit, n'occupe que l'arrière-plan de la pièce, d'une façon d'ailleurs très discrète ; la direction de la police a tort de considérer la comédie en question comme plus dangereuse que *Le Curé de Kirchfeld*, pièce sérieuse et qui, en outre, étudie le conflit entre la nature humaine et le célibat ecclésiastique. Ici, l'auteur montre tout simplement des paysans « bavarois » signant une pétition contre les novateurs en matière religieuse ; quant aux pèlerins, la scène des *Analphabètes* n'est pas plus choquante que les scènes semblables du *Curé de Kirchfeld* et de *Trois paires de souliers* (5), de Millöcker.

Ainsi, *Les Analphabètes* finirent par être sauvés ; et neuf suppressions seulement furent envisagées, afin d'apaiser la colère éventuelle de l'Eglise.

Dans *La Fille de l'Usurier*, la censure s'employait à protéger des intérêts différents. De la lecture des *Zensur-Akten* se dégage la leçon suivante (6) : il faut taire la tactique de la police, qui consiste à déguerpir quand un danger menace ; il faut taire le trafic honteux des décorations; il faut taire l'impunité des grands et des petits criminels en Hongrie ; taire la vie débauchée de certains officiers ; taire, enfin, l'appui que les financiers, même véreux, comptent trouver auprès du gouvernement.

A partir de *La Main et le Cœur*, Anzengruber offre au censeur l'occasion de traquer une nouvelle victime, cette fois d'ordre littéraire. Telle expression cynique de Görg Friedner doit disparaître ; la scène de la confession doit être dépouillée de son caractère rituel ; la formule de l'absolution en latin, qu'Anzengruber s'était spécialement procurée (7), doit être supprimée. Le réalisme, voilà donc l'ennemi nouveau !

Que serait-il resté de l'admirable comédie, *Le Ver rongeur*, si le premier censeur avait été seul à décider du sort de la pièce ? On ne s'imagine pas jusqu'à quel point ce petit fonctionnaire, qui devait juger un Anzengruber, était borné. Le don de l'humour est évidem-

---

(5) *Œuvres*, IV, 506-510, Zensur-Akten.
(6) *Œuvres*, V, 364-365, Zensur-Akten.
(7) *Briefe*, I, 225.

ment chose assez rare ; mais un minimum de bon sens, tout de même, aurait dû le mettre en garde contre les sottises. Quand Lisette dit à Wastl : « Si je savais que tu nourris des pensées inconvenantes », le censeur est le premier à en avoir. Quand Wastl emploie le mot « blouse », vite cette audace est rayée dans le manuscrit. Et quand Dusterer met son bras autour de la taille de Rosl, le pudique censeur ne se connaît plus d'indignation. Il biffe tous les « Jésus » de la pièce ; les mots « catéchisme » et « consistoire » lui font mal aux yeux et aux oreilles. Le cantique, et surtout le chant à la vie, ne trouvèrent pas plus grâce devant lui (8). Heureusement, le gouvernement est là pour redresser la situation, en rappelant à la direction de la police que les personnages, dans *Le Ver rongeur*, sont des paysans, et qu'ils parlent exactement comme leurs frères du village, ce dont il ne fallait nullement se scandaliser. Quel éloge pour le réalisme d'Anzengruber. Et nous ne sommes qu'en 1874 !

Par contre, l'art qui dépassait la compréhension du troisième censeur lui-même était celui du *Quatrième Commandement*. Tant qu'il s'était agi de paysans, il s'était montré prêt à beaucoup de concessions. *Double Suicide* avait été considéré comme une « plaisanterie décente », les censeurs se contentant de faire la chasse à quelques audaces ou allusions érotiques. La scène de la pudeur d'Agerl (IV, 264) fut rayée. Dans l'ensemble, les dégâts étaient minimes. Dans *Le Quatrième Commandement*, au contraire, tout déplaisait au personnel entier de la censure : et la thèse et la technique. Cette pièce, affirma le premier censeur, est riche en scènes désagréables et, même au point de vue purement dramatique, elle n'est rien moins que réussie. La remanier ? il ne faut pas y penser ; ce serait impossible. Le troisième censeur, tout en découvrant dans la pièce quelques grains de vérité et, ajoute-t-il, quelques belles scènes de la vie du peuple, la juge dangereuse pour la grande masse et propose le rejet du *Quatrième Commandement*, dont le titre avait fait, à lui seul, l'objet d'une lutte qui devait renaître encore une fois en 1890. Enfin, après d'importantes concessions de la part de l'au-

(8) *Œuvres*, IV, 517-519, Zensur-Akten.

teur, la pièce put être donnée sous le titre : *Une pièce populaire* (9).

De tels procédés ne pouvaient qu'indigner Anzengruber. Dans sa colère, il prit un exemplaire du drame, y inscrivit toutes les corrections faites par la censure, et l'envoya à Mauthner :

Vous aurez ainsi l'occasion, écrivit-il, de vous prononcer sur la censure autrichienne... Le premier qui se sert du crayon rouge, à la direction de la police, est un gamin ; il n'a pas trente ans ; un conseiller à la cour le protège ; je ne me suis pas renseigné sur les noms du protégé et du protecteur ; à quoi bon ? les noms importent peu en pareille matière. Regardez ces traits, cher monsieur, et vous trouverez que ces suppressions, faites à la mode romaine, sont un peu sottes. Le censeur élimine anxieusement tout « Jésus, Marie, Joseph »... ce qui est vieux jeu, mais pas bon ; il interdit même les cris. De plus, n'admettant pas le désespoir, il raie tout le passage de Hedwig, page 63. Il biffe aussi toute allusion au **Quatrième Commandement,** pages 73-74, ainsi que la thèse nettement formulée de la pièce. Voilà comment on maltraite, en Autriche, des ouvrages d'un genre supérieur, ou, pour être plus modeste, d'une intention supérieure (10).

Les plaintes continuent en 1878. Quand *La Fiancée venimeuse* sort des mains de la critique, Anzengruber constate que le métier d'auteur dramatique, loin de s'améliorer, finira par devenir impossible.

Quelques passages censurés, écrit-il à Bolin, le 12 avril 1878, vous montreront dans quel esprit la censure d'ici fait son métier. Le jeune paysan Caspard n'a pas le droit, dans son raisonnement désespéré, de dire : « Une pauvre âme ne pèse pas lourd, me semble-t-il », et, pour jurer, le paysan du Ströhberner Hof doit supprimer Heiligkreuz devant Donnerwetter. Cette censure me fait pitié. Quelle pauvreté de motifs. Il est parfois très difficile d'être Autrichien, malgré la meilleure volonté du monde. Faut-il qu'on en rougisse ? ou non ? Ici, on blesse les meilleurs patriotes, tandis que la canaille mène joyeuse vie. On aigrit exclusivement les gens honnêtes. Et pourquoi ? Oh, ce n'est pas par méchanceté, certes non ; mais parce que nous avons un vieux cheval de censure que le fonctionnaire subalterne doit monter conformément à son serment. J'en ai pitié ! Si les maudites luttes de religion du temps de la guerre de trente ans n'avaient pas empoisonné les gens dans notre magnifique pays, hommes et nature se ressembleraient chez nous. Comme ce serait beau (11) !

---

(9) *Œuvres*, 366-372, Zensur-Akten.

(10) *Briefe*, I, 328, et aussi, *Briefe*, I, 331.

(11) *Briefe*, II, 9.

*
**

Avec son manque de largeur de vue et sa haine du réalisme, le premier censeur reflétait, comme un fidèle miroir, la mentalité du public viennois entre 1870 et 1890, public que Louis Anzengruber s'était proposé d'amuser, d'éduquer, de cajoler. Des deux défauts, le second était le plus grave, le plus irritant. Alors que l'heure avait sonné de la description objective de la vie, le peuple viennois continuait d'aimer les effusions lyriques, les travestissements de la réalité et les distractions frivoles. Noblement idéaliste, gravement sentimental, profondément romantique, *Le Curé de Kirchfeld* était allé au-devant des désirs secrets des spectateurs viennois. En réalité, il ne représentait que l'alpha de l'art d'Anzengruber.

Le désaccord se manifesta peu après. Au début, Anzengruber avait cru deviner dans la médiocrité des auteurs la seule raison du niveau peu élevé de la pièce populaire. Dans cette opinion, conservée pendant des années et ne manquant certes pas de justesse (12), il ne tenait pas suffisamment compte de l'importance des désirs des spectateurs. Anzengruber voulait prouver qu'un auteur pouvait entraîner et éduquer une masse, du moins pendant un certain temps. Celle-ci montrait, de son côté, qu'elle était libre de suivre un auteur jusqu'au bout ou de se désintéresser de lui. Etait-ce par caprice ? Paresse ? Conviction ?

Les malheurs de *La Fille de l'Usurier*, pour la première fois, donnèrent à Louis Anzengruber l'occasion d'exprimer sa désillusion au sujet du public viennois : il lui reprocha de ne comprendre vraiment que les rôles comiques ou humoristiques, de prendre parti dans tous les autres cas, au lieu de conserver « une température de froide observation », et il l'accusa de ne pas saisir les finesses d'une œuvre (13).

L'expérience concluante fut fournie, en février 1876, par *Double Suicide*. Le public ne s'était même pas donné la peine d'aller voir la pièce. Meurtri jusqu'au fond de l'âme, le réformateur abandonné poussa ce cri de désespoir : « Pourquoi, pour qui, écrit-on des pièces

---

(12) *Briefe*, I, 289.
(13) *Briefe*, I, 205.

populaires ? » Les directeurs de théâtre ne veulent que des pièces à recettes. Le public, principal intéressé, se désintéresse complètement de l'art populaire. Pourquoi se fatiguer inutilement ? (14)

Désormais, les plaintes se multiplient, le rêve de toute une vie étant manifestement et dangereusement compromis. Le réformateur se considère comme mort :

Mes héritiers s'appellent O.-F. Berg et Offenbach ; et, s'ils ne comptent pas précisément parmi les héritiers joyeux, n'empêche qu'ils font de meilleures recettes que moi ; par conséquent, ils « éduquent » mieux la masse.

A quoi il ajoute avec amertume :

Je savais bien que c'était une entreprise pénible et ingrate d'être réformateur de quoi que ce soit ; d'autant plus pénible qu'on est honnête. Mais que voulez-vous, on ne fait que suivre sa nature, en faisant ce que l'on ne peut s'empêcher de faire. Il est néanmoins affligeant de voir que le fruit de cinq années d'effort est une si petite troupe de fidèles qui ne remplit même pas la salle de théâtre pendant trois soirées. Honneur et gratitude à ce petit nombre, avec l'aveu sincère de mon découragement ! (15)

Ce jugement défavorable sur le public se retrouve encore sous la plume de l'auteur, même quand il ne s'agit pas du théâtre. Lorsqu'il se prépare à publier son premier roman : *Der Schandfleck* (16), le libraire Rosner projette une édition populaire, dont Anzengruber essaie de le détourner. Il se récrie :

Vous vous trompez ! vous vous trompez sûrement ! Ce serait pourtant mon avantage que vous ayez raison. Le peuple, la masse, n'apprécie pas ma façon d'écrire, ne correspond pas les finesses du dessin, etc... (17).

Paroles navrantes dans la bouche d'un écrivain populaire ! d'autant plus navrantes que les faits continuaient à prouver l'indifférence du grand public. Comme *Double Suicide, La Ferme sans Fermier,* le 27 janvier 1877, est également enterrée sans guère plus de cérémonies. Au lieu de ne venir que pendant trois soirées, le public avait eu l'amabilité de se montrer pendant toute une semaine. La direction retira la pièce pour la remplacer par *Blitzmädel* (18), qui eut un succès fou (19).

---

(14) *Briefe,* I, 275.
(15) *Briefe,* I, 278.
(16) *Briefe,* I, 284.
(17) *Briefe,* I, 284.
(18) Opérette de Millöcker. Paroles de Costa.
(19) *Briefe,* I, 305.

« Si quelque chose pouvait me décourager, note Anzengruber, ce serait le public et la censure de ma ville natale » (20).

⁂

Pour être complet, il faut tenir compte de certaines autres circonstances ; le public était, tout de même, moins coupable qu'il ne semble résulter des passages cités ci-dessus. Anzengruber le reconnaîtra, le 31 décembre 1877. Autant ou plus que les spectateurs, ne pourrait-on incriminer les directeurs des théâtres populaires viennois ?

Si *La Fille de l'Usurier,* par exemple, qui, en trois jours, avait rapporté 6.000 florins, disparaît subitement de l'affiche, à qui la faute, sinon à la direction ? (21)

Si *Le Ver Rongeur* est annoncé au public et porté sur la scène à un moment où tout le monde préférait jouir d'un temps exceptionnellement beau (de sorte que la recette journalière n'était que de 800 florins), c'est encore la direction qui, seule, doit être déclarée responsable.

Si *La Main et le Cœur,* sombre tragédie, voit sa première représentation fixée à la saint Sylvestre, jour traditionnel de la farce, ce n'est pas là, sûrement, un traitement de faveur. Nous savons d'ailleurs que le directeur (Lobe) avait eu, pendant les répétitions, une discussion avec Anzengruber (22).

Les rapports de celui-ci avec son théâtre — celui An der Wien — s'étaient, au cours des années, sans cesse aggravés. Pendant l'Exposition universelle, en 1873, aucune des pièces célèbres d'Anzengruber, dont le nom commençait à pénétrer en Allemagne, n'avait été jouée (23). Les éternelles chicanes d'une direction bicéphale — Steiner, M^lle^ Geistinger — irritaient Anzengruber et menaçaient de le dégoûter dès 1874 (24). Le conflit, longtemps

(20) *Briefe,* I, 315.
(21) *Briefe,* I, 210.
(22) *Œuvres,* II, 487.
(23) *Briefe,* I, 200.
(24) *Briefe,* I, 220.

latent, éclate en 1876, quand Steiner, en possession de *Double Suicide* depuis le 8 février 1875, garda la comédie jusqu'en septembre, au lieu de la transmettre tout de suite à la censure et ne la fit représenter que le 1er février 1876 : d'où, pour l'auteur, une perte de recettes et une « blessure » d'autant plus profonde qu'elle était faite par « l'homme qui, jadis, avait découvert Anzengruber » (25).

***

Mais le mal, le véritable mal, avait des racines bien plus profondes. Anzengruber ne s'en était pas rendu compte tout de suite. En réalité, une crise grave et complexe allait agir à la fois sur le public, les acteurs et les directions de théâtre. Comme une bombe qui explose soudain, le 23 avril 1875 éclate dans la correspondance d'Anzengruber cette nouvelle : trois théâtres viennois vont fermer leurs portes jusqu'en septembre. En outre, on se demandait si Steiner resterait au théâtre An der Wien ou s'il s'en irait à l'Opéra-Comique ; si, comme les bruits couraient, Laube reviendrait au Théâtre Municipal ; si des changements se produiraient dans le personnel des acteurs et dans les genres dramatiques à cultiver. Questions angoissantes pour un auteur, on s'en doute (26).

La première cause de tout ce désarroi était le nombre croissant des théâtres. Entre 1870 et 1873, cinq établissements nouveaux avaient été fondés : en 1870, Fürsts Volkstheater im Prater ; en 1871, Strampfertheater ; en 1872, Stadttheater et Residenztheater ; en 1873, Komische Oper.

Le public, sollicité de toutes parts, risquait de s'éparpiller. Puis, survint la crise financière, dont *La Fille de l'Usurier* contient quelques reflets. A Berlin, après la magnifique rosée des milliards français, une véritable orgie financière s'était organisée pendant la « période

---

(25) *Briefe*, I, 229, n° 153. Ce document devrait figurer parmi les lettres de février-mars 1876 (*Beschreibendes Verzeichnis der Briefe*, I, vol. p. 113).

(26) *Briefe*, I, 253.

des agioteurs » que suivit un krach retentissant (27). A Vienne, aussi, une grande débâcle vint mettre fin au trafic des spéculateurs en balayant, comme un cyclone, des millions audacieusement engagés (28).

Les trois premières pièces paysannes d'Anzengruber se situent avant, *La Fille de l'Usurier* après le krach, c'est-à-dire au moment où les restrictions commençaient à se faire sentir dans les masses populaires et où un regroupement important se produisit dans la clientèle des théâtres. De plus en plus, on assista à l'évincement des éléments autochtones, au profit de gens venus on ne sait d'où, et pour qui une opérette, une pièce frivole, sans véritable attache avec le sol viennois, signifiait le comble de l'art.

Il ne faut pas oublier d'ajouter qu'au même moment l'Autriche — et Vienne en particulier — suivaient une évolution commune à d'autres pays, en payant leur obole à la ravissante et folle opérette dont la victoire s'avérait universelle.

Le règne exclusif d'Offenbach avait pris fin ; à côté de lui, Lecocq, Delibes, Planquette, Vasseur s'étaient imposés ; et, en même temps, l'opérette « viennoise » s'était implantée : celle de Suppé d'abord (29), puis celle de Johann Strauss le Jeune (30), celle de Karl Millöcker (31), Richard Genée, Karl Zeller, Adolphe Müller et Max Wolf.

---

(27) Dresch : *Le Roman social en Allemagne*, Paris, 1913, p. 76 ; et Stern : *Studien zur Lit. der Gegenwart*, I, 62.

(28) Castle F. : *Geschichte der deutschen Lit.* in Œ. U., Vienne, 1935, t. I, p. 622, etc...

(29) Franz Von Suppé (1819-1895) avait donné, en 1860, *Le Pensionnat*, au théâtre An der Wien ; en 1862, *La Tireuse de Cartes* et *Dix Jeunes Filles pour un seul homme*. A partir de 1864, il commença à partager, avec Offenbach, le répertoire du Théâtre de la Carlstadt. Ses grands succès : *La Jeune Fille de Tragant*, *Cannebas*, *Fatinitza*, *Le Diable sur terre*, *Boccace*.

(30) Grands succès de Johann Strauss : *Indigo* et *Les Quarante Brigands*, *Carnaval à Rome*, *La Chauve-Souris*, *Cagliostro à Vienne*, *Prince Mathusalem*, *Colin-Maillard*.

(31) Grands succès de Millöcker : *Le Tambour du Régiment*, *Aventure Viennoise*, *Trois paires de souliers*, *La Musique du Diable*, *Blitzmädel*, *Comtesse Dubarry*.

De 1870 à 1880, période qui nous intéresse ici, les succès de l'opérette furent innombrables. A Vienne, en 1873, Offenbach dirigea en personne la centième représentation de *La Princesse de Trébizonde*. Johann Strauss, abondamment fêté, en 1871, avec *Indigo*, donna, en 1873, son *Carnaval à Rome*, et, en 1874, sa *Chauve-Souris*. Millöcker, en 1874, eut un immense succès avec *Trois paires de souliers*. En 1876, Suppé remporta une grande victoire avec *Fatinitza*, et, en 1879, une autre, aussi grande, avec *Boccace*. Dans l'ensemble, toutes les opérettes furent bien accueillies (32).

On s'imagine aisément les sentiments d'angoisse que pouvait éprouver, à la vue de cette marée montante de frivolités et de musique endiablée, un auteur de pièces populaires.

On ne veut pas prendre note du sens moral de la thèse, ouverte ou cachée, de mes écrits dramatiques, écrit Anzengruber à Duboc, en 1876. Pourquoi travaille-t-on, surtout dans la pièce populaire, si ce n'est pour instruire, éclairer, stimuler ?

Mais, comme les Parisiens, les Viennois voulaient avant tout se divertir, se réjouir, se laisser enivrer par des mélodies légères. « La guerre est terminée, la Commune écrasée... et la fête recommence » (33), disait-on à Paris. La fête, des moments d'ivresse, c'est ce qu'on réclamait aussi à Vienne.

Anzengruber, par instants, essaie de faire des concessions à cet esprit nouveau, mais pour aboutir, en réalité, au compromis fâcheux que constitue *Un Juré*. Tentative peu heureuse ! « Le mélange de l'art pathétique et irrité du *Quatrième Commandement* avec la légèreté de l'opérette, écrit un critique viennois, ne pouvait donner un son pur » (34). *Un Juré* ne sera d'ailleurs pas donné : *Le Roi Carotte*,

***

(32) *Bibliographie*, A. Oriel : *Wiener Tanzmusik und Operette* dans *Handbuch der Musik*, par Guido Adler (Berlin), p. 984. Rieger Erwin : *Offenbach und Seine Wiener Schule ;* Félix Trojan : *Das Theater an der Wien ;* René Brancour : *Offenbach.*

(33) Brancour : *Offenbach*, p. 79.

(34) Rommel dans *Œuvres*, II, p. 366.

La Périchole et *Indigo* lui barrent la route (35). De dépit, Anzengruber en brûla l'original.

Que faire, d'ailleurs ?... Les armes manquent de toutes parts... Les ensembles d'acteurs se disloquaient. Grève, d'abord, qui avait incarné Hell dans *Le Curé de Kirchfeld* et Franz dans *Le Paysan parjure*, s'était engagé au théâtre municipal, en mai 1873. Swoboda, qui avait créé le rôle de Wurzelsepp et celui du *Casseur de pierres*, avait pris la direction artistique de l'Opéra-Comique, en décembre 1873. C'étaient de graves pertes dont Anzengruber se rendait pleinement compte en écrivant à Schlögl :

Grève et Swoboda sont partis ; je crois que mes pièces seront désormais impossibles au théâtre An der Wien (36).

Le 12 février 1876, disparaît celui qui avait joué Ferner, Brenninger, Oehrlein, Poltner (*). La même année, Martinelli, ayant encore joué le rôle de Hauderer, dans *Double Suicide*, s'engage à Prague. La direction elle-même, au Théâtre An der Wien, commence à vaciller : Steiner, abandonné par M^lle^ Geistinger, fait faillite le 28 mars 1877.

De là ce triste bilan, établi le 31 décembre 1877 par Anzengruber, dont on ne donna, à Vienne, sa ville natale, qu'une pièce à peine par an.

La cause, dit-il, n'en est pas uniquement l'indifférence du public — quoique celle-ci suffise comme prétexte à un directeur pour ne pas jouer une pièce — mais elle s'explique aussi par la dispersion totale ou la mort des acteurs du théâtre auquel j'avais cédé la plus grande partie de mes pièces. Chaque reprise se révèle plus faible par rapport aux premières représentations, celles-ci tout à fait excellentes. La comparaison mécontente ceux des spectateurs qui en ont gardé le souvenir ; les autres, pour qui la pièce est neuve, n'en reçoivent qu'une impression affadie. De plus, directeurs et acteurs savent qu'en donnant une de mes pièces, ils n'égaleraient jamais les réussites d'autrefois, et le public, de son côté, comprendrait combien il fut, autrefois, favorisé et combien il est mal servi aujourd'hui (37).

---

(35) Bettelheim : *Neue Gänge mit L. Anzengruber*, p. 115.
(36) *Briefe*, I, 206.
(*) Il s'agit de Rott.
(37) *Briefe*, I, 332.

Après ces tristes expériences, les années 1878 et 1879 donnent l'impression d'assister à une agonie, çà et là interrompue par un jaillissement d'espoir, un retour momentané de la vie. En dépit de toutes ces épreuves, Anzengruber travaille plus que jamais. En peu de temps, il écrit cinq pièces, une sixième suit en janvier 1880.

L'auteur se rend bien compte de la gravité de la situation. *La Fiancée venimeuse* (rédigée en février et représentée le 21 avril 1878) connaît un certain succès, mais les recettes sont au-dessous de toute critique (38). Toutefois, mettant, à tort peut-être, tous ses espoirs dans Strampfer, le nouveau directeur de l'Opéra-Comique, Anzengruber a fait un très gros effort. En juin, il rédige *La Revêche ;* en juillet-août, *Les Vieux Viennois ;* en février-mars 1879, *Les Fiançailles mouvementées* (Umkehrte Freit) ; en octobre, *Hors de l'Ornière de l'habitude ;* en janvier 1880, *Braves Gens du Faubourg.*

Et toute cette production est aussi dominée par la peur de la censure. Certes, il aurait bien des sujets très intéressants à traiter, mais il n'ose pas les dramatiser. Il sait d'avance qu'une œuvre du genre de celle qu'on lui suggère sous le titre *Les bienheureux héritiers de Tartuffe* n'aurait jamais l'autorisation d'être jouée. De même, il renonce à rédiger l'*Ingratitude du monde.* Tant de belles idées restent engrangées dans sa tête, dans ses cartons (39).

Il ne peut plus écrire que des pièces inoffensives, comme *La Revêche* : « bonne pièce, mais sans tendance ».

> De nos jours, écrit-il, le diable lui-même ne se risquerait pas à traiter des sujets puisés dans la vie de l'Etat. Je veux dire : un diable pauvre ; car un riche peut poser sa queue où il veut, à condition d'éviter qu'on lui marche dessus (40).

Une seule fois, en novembre 1878, il a voulu sortir de cette réserve : Dans *Notehe und Ehenot,* il posait le cas, fréquent en Autriche, du mariage d'un juif et d'une chrétienne. Le mari est athée ; sa femme, par contre, lutte vainement pour se délivrer de la religion de ses pères. Conclusion : il faut mettre fin à cette union

---

(38) *Briefe,* II, 10.
(39) *Briefe,* II, 15.
(40) *Briefe,* II, 15.

qui n'aurait jamais dû être conclue (41). L'exécution du plan se révèle difficile ; Anzengruber l'abandonne pour donner suite à des engagements antérieurs (42).

Les mois passent sans apporter de changement... En 1879, la situation est exactement la même que l'année précédente, peut-être pire. La plume de l'écrivain risque-t-elle la plus petite hardiesse ? Titre et pièce sont aussitôt interdits « pour des raisons d'Etat » ; seuls, des sujets « inoffensifs, innocents » (43) lui restent permis.

Une douce réaction règne chez nous et en Allemagne. Vraiment ! c'est par trop lamentable. On méconnaît les intérêts les plus élevés, les meilleurs de l'humanité. Après deux pas en avant, on en fait trois en arrière, mais doucement, tout doucement ; ainsi, nous rejoignons le point de vue de nos grands-parents. Il vaudrait encore mieux retourner auprès de nos premiers ancêtres qui, suspendus aux palmiers, par leurs queues enroulées, avaient peut-être, dans cette position renversée, une vue plus juste du monde (44).

Ainsi, seules restent permises des pièces anodines... Qu'est-ce que *La Fiancée venimeuse ?* une œuvre (peut-être inspirée de *La Mandragore*, de Machiavel) hésitant entre la comédie de caractère et la farce, avec une intrigue grotesque, écrite pour Karl Blasel (spécialisé dans le rôle du benêt Thaddädl, personnage deux fois séculaire du théâtre populaire viennois), Wilhelm Knaack, comique burlesque, et Joseph Matras, à l'humour sentimental... *Hors de l'Ornière de l'Habitude*, du propre aveu d'Anzengruber, ne voulait être rien d'autre qu'un amusement pour une soirée (45), où quelques personnages originaux et des « couplets » devaient distraire les spectateurs, en quoi ils réussirent amplement, au mécontentement manifeste de la critique.

Les Vieux Viennois (joués lors de l'ouverture du Ringtheater, par Strampfer, le 27 septembre 1878) est d'un art incontestablement supérieur. L'intérêt pittoresque et historique y domine. Le citadin de tous les jours, inoffensif et banal, mais combien sympathique, y fait

---

(41) *Briefe*, II, 36.
(42) *Briefe*, II, 39.
(43) *Briefe*, II, 55.
(44) *Briefe*, II, 55.
(45) *Briefe*, II,61.

son apparition, dans le milieu viennois d'autrefois, saisi au moment de son déclin, de son agonie. C'est une belle contribution à l'histoire des mœurs de la capitale autrichienne. La critique reprochait à Anzengruber de peindre avec une lenteur minutieuse au lieu de dramatiser hardiment. Or, c'est précisément cette peinture consciencieuse, cette vivante évocation d'une atmosphère désormais évanouie qui fait aujourd'hui un des charmes ineffaçables des *Vieux Viennois*.

La Revêche appartient à un autre genre : c'est la comédie de caractère dans le cadre paysan. Ecrite sur commande, pour être jouée par Joséphine Gallmeyer, actrice difficile et mordante, *La Revêche* ne présente rien moins qu'une Gallmeyerei dramatisée et idéalisée. Pensum délicat, exécuté avec une scrupuleuse application. Le rôle de cette Revêche sera beau, mais point facile. Anzengruber savait, mieux que personne, combien l'actrice qui s'en chargerait en serait embarrassée.

Je peux bien vous dire, après coup, écrit-il à Joséphine Gallmeyer, que je n'ai pas pris à la légère la tâche d'écrire pour vous. Aussi simple que la pièce puisse paraître, elle renferme un beau morceau de travail, et des plus consciencieux. C'est pour moi une joie immense d'avoir réussi à vous y intéresser : ainsi, j'ai remporté mon premier succès. Quand l'actrice s'intéresse au rôle tel que je l'ai écrit pour elle, alors je n'ai plus d'inquiétude pour le second succès, celui auprès du public (46).

L'histoire de la jeune paysanne qui « avait commencé à piquer quand elle n'était que mouche et qui, depuis, est devenue frelon » (47), cette histoire, foncièrement hostile à tout faux sentimentalisme, cette leçon d'énergie donnée par une jeune fille à une masse sotte et haineuse, reçut, auprès du public et de la critique, un accueil cordial. La censure, seule, s'était montrée revêche et avait cru, une nouvelle fois, devoir donner une leçon d'art dramatique à Louis Anzengruber. En réalité, cette pièce figure parmi les meilleures réussites de son auteur. Si elle a un point faible, malgré tout, il ne faut pas le chercher dans les couplets dont Anzengruber avait doté sa pièce, mais dans le caractère difficile à faire vivre, dans le rôle de Hübner Liesel : la Revêche. Seule, une actrice de l'envergure

(46) *Briefe*, II, 22.
(47) *Oeuvres*, IV, 380.

de la Gaelmeyer, seul, un vigoureux tempérament comme le sien en est capable. Mais, telle quelle, *La Revêche* reste une véritable œuvre d'art, fraîche et charmante, et, malgré l'avis de la censure d'alors, immortelle.

Les Fiançailles mouvementées, « tableau champêtre en un acte », écrit au bénéfice de la famille du peintre Eduard Kurzbauer, décédé le 13 janvier 1879, eut un succès enthousiaste auprès d'un public nombreux et distingué. L'intention, fort réussie de l'auteur, était que l'action, se figeant subitement, reproduise sur la scène le tableau célèbre de Kurzbauer, tableau qui, pour parler avec le critique Friedrich Uhl (48), fut, pour Anzengruber, « la Rose de Jéricho s'épanouissant dans l'eau ». Cette petite œuvre de circonstance eut onze représentations et retrouva son grand succès encore vingt-huit ans plus tard.

Même hors de la pièce à thèse, la maîtrise d'Anzengruber restait donc intacte, comme le prouvent *Les Fiançailles mouvementées*, *La Revêche* et *Les Vieux Viennois*. Ce n'était cependant pas ainsi que l'auteur entendait faire du théâtre. Son heure, croyait-il, reviendrait, où il produirait librement, disant ce qu'il avait à dire, où il sortirait de ses tiroirs ses sujets à lui. Mais, en attendant, il s'affligeait des maigres recettes que lui rapportait un labeur pourtant infatigable.

Il enviait Richard Wagner et Johann Strauss. Ceux-là n'avaient à faire que ce dont ils ne pouvaient se passer et n'étaient pas obligés à faire ce qu'ils ne voulaient pas (49). A Vienne, les difficultés des théâtres empiraient de jour en jour, sauf pour les fabricants d'opérettes ; ailleurs, on expérimentait ; on variait les programmes de la façon la plus insensée ; on interrompait la représentation d'une pièce pour en essayer une autre ; c'était la concurrence éperdue, l'art ne comptait plus ; il s'agissait avant tout de vivre, que dis-je ? de végéter. De temps en temps, une comédie d'Anzengruber remplissait la salle à peine durant une soirée (50).

La publicité avait pénétré dans la littérature. Il fallait être loué

(48) *Wiener Abendpost.*
(49) *Briefe*, II, 14.
(50) *Briefe*, II, 37.

dans les journaux pour avoir du succès. Mais prenez en mains ces ouvrages fêtés, souvent, ce ne sont que produits fades, creux, routiniers. L'auteur honnête souffre à la vue de ces procédés. Comment consentirait-il plus longtemps à gaspiller, dans ses écrits, le sang de son cœur, à partager le pain de son humour avec un public content de lécher la sueur des acrobates de la plume ? (51)

La souffrance morale et matérielle augmente ainsi d'année en année. Il est des moments, maintenant, où Anzengruber est heureux de ne penser à rien (52) ; il en est d'autres où — symptômes étranges — il entend « Dame Atropos manier ses ciseaux ». Anzengruber n'a pourtant que quarante ans (53). Il se lance de nouveau dans le travail, exclusivement dramatique, en cette fin d'année 1879. Pourquoi ? Pour qui ? Il a des obligations diverses. En outre, M^lle^ Geistinger lui a commandé une pièce dont il se promet monts et merveilles (54) ; mais, l'œuvre terminée — il s'agit de *Braves gens du faubourg* — l'actrice la refuse.

Découragé, il n'ose plus faire de projets, au seuil de l'année 1880 :

> J'ignore si vous entendrez parler de moi, cette année, comme auteur dramatique. S'il me reste vraiment le temps de penser au théâtre, j'essaierai probablement quelque chose qui ne sera pas destiné au théâtre populaire. Plus que jamais, je suis décidé à écarter l'accessoire et à puiser de nouveau à la grande source, sans m'inquiéter du qu'en dira-t-on, du directeur et du public, et encore moins de la censure (55).

Ce n'est pas le bilan d'une seule année qui le décourage tant, c'est celui de dix ans de travail. Ah ! qu'il est navrant d'être salué comme réformateur du théâtre populaire, d'être considéré comme tel, et d'occuper, pour cette raison, une sinécure comme la sienne : « J'ai un titre, mais aucune fonction » (56).

---

(51) *Briefe*, II, 45.
(52) *Briefe*, II, 51.
(53) *Briefe*, II, 48.
(54) *Briefe*, II, 58.
(55) *Briefe*, II, 66.
(56) *Briefe*, II, 71.

CHAPITRE VII

La conquête du Nord

A partir de Noël 1879, Anzengruber fut exclu des théâtres de Vienne pour de longues années. Tel est le fait brutal qui s'inscrit au front de la dernière décade de sa vie. Frappé d'ostracisme par sa ville natale, le fier réformateur de jadis perdit, en même temps, sa chaire, d'où il aurait voulu prêcher, et son gagne-pain le plus sûr, quoique aléatoire, lui aussi, depuis longtemps déjà. La situation paraissait désespérée.

Auparavant, en effet — et malgré ses dix-neuf pièces écrites entre 1869 et 1879 — Anzengruber avait connu de durs moments, des difficultés sans fin et croissant d'année en année. Après ses premiers succès, éclatants comme nous savons, ses recettes avaient été employées à son installation en ménage et, aussitôt après, aux soins nécessités par la maladie de sa mère, sans qu'aucune ressource importante vînt ramener l'aisance relative que l'auteur avait connue, très passagèrement, en 1871-1872.

Anzengruber s'était marié, le 11 mai 1873, avec la sœur de son ami d'enfance Franz Lipka, auquel nous devons d'avoir conservé l'intéressante correspondance d'avant 1869. Adelinde Lipka n'avait que dix-sept ans quand elle épousa l'auteur du *Curé de Kirchfeld*. Elle avait, jusqu'alors, vécu avec sa mère, de triste mémoire, réputée mauvaise ménagère et épouse volage, veuve d'un ancien collè-

gue de Nepomuk Anzengruber. Louis tira les deux femmes du taudis où elles logeaient et envoya sa fiancée dans un pensionnat, sans se préoccuper de connaître le passé de cette jeune fille au cœur précoce (1). La mère d'Anzengruber, malade, ne s'opposa pas au projet de son fils, pensant probablement, comme certain personnage du *Sternsteinhof* : « La volonté de l'homme est son paradis. Tu étais assez vieux pour avoir ta volonté. C'est pourquoi je n'ai pas fait d'objection, quoique cette histoire me déplût depuis le début » (2).

Le 22 mai, il s'était installé à Breitenfurt avec sa mère et sa jeune femme, toutes deux souffrantes, avant d'aller à Wolkersdorf, le 20 septembre suivant, essayer de trouver la guérison de sa mère dans la clinique du docteur Hebentanz. La cure attaqua l'organisme de la vieille femme ; mais il s'agissait pour le fils de tout tenter pour la sauver, en poussant, jusque dans ses dernières conséquences, la seule expérience possible (3). Marie Anzengruber mourut le 2 mars 1875.

Même après cette date, les médecins et pharmaciens n'avaient pas fini d'émarger au maigre budget de Louis Anzengruber. Plus d'une fois, la mort frappa à la porte de son logis. Le 27 août 1874, sa femme avait mis au monde un garçon mort-né ; une fille, née le 13 juin 1875, ne vécut que quelques heures. En 1876, après une inflammation de la plèvre, en février, Adelinde donna le jour à un garçon : Karl, et, le 30 mars 1878, à une fille : Marie. En février 1879, elle souffrit d'un rhumatisme articulaire et d'un abcès à la poitrine. En 1880, elle donna naissance à une fille : Barbara, qui mourut le 16 décembre de la même année. Et la liste continue : c'est la naissance de Hans, le 28 février 1883 ; une dangereuse fausse-couche, en janvier 1886 ; la naissance, le 18 janvier 1887, d'Anton, qui mourut le 19. Huit accouchements ; trois enfants vivants. Tel est le bilan de cette vie de famille (4).

---

(1) Bettelheim : *Anzengruber*, 113, et Castle : *Anzengrubers Werke*, I, 123.

(2) *Sternsteinhof*, chap. XIV, et *Biogr. Fragm* (*Œuvres*, I, 279).

(3) *Briefe*, I, 221.

(4) *Briefe*, I, 231, 263, 275, 280 ; II, 4, 69, 94, 221, 230.

La situation financière, d'abord difficile, devient rapidement angoissante à partir de 1874, où Anzengruber se voit obligé de contracter des dettes (5). Quelques dons d'honneur versés par l'Etat autrichien, en 1876, 1877 et 1878 — en tout, 1.400 florins — apportent une certaine consolation, mais ne sont, au fond, qu'une goutte de baume sur une blessure profonde (6). Il travaille comme un forcené, quand la plume ne lui tombe pas de la main pendant des périodes d'abattement. Sa santé commence à être ébranlée après dix années d'activité littéraire ; il va faire des cures à Marienbad. Et, de plus en plus, ses ressources tarissent à Vienne. Il ne suffit pas de vouloir ; il ne suffit même pas de travailler. L'essentiel, c'est de faire accepter et rémunérer son travail.

Que serait devenu Anzengruber sans l'intérêt et l'aide qui, venus du Nord, le préservèrent de la misère la plus noire et arrachèrent son nom à l'oubli certain. Si Vienne et l'Autriche le méconnaissent, le Reich épouse sa cause et le protège visiblement à partir de 1876.

*
**

A son honneur, il est juste, cependant, de noter qu'il n'a rien fait pour susciter cet intérêt et encore moins pour implorer cette aide.

Un document, intéressant à plusieurs égards — une lettre, écrite le 27 août 1865 — nous éclaire sur sa ferme résolution de rester toujours fidèle à sa chère Autriche. Arrivé à un tournant de sa vie où il était tentant pour lui de s'expatrier, pour aller, comme acteur, conquérir à l'étranger estime d'artiste et moyens d'existence, son talent d'écrivain enraciné dans le sol natal le détermine à rester dans sa patrie (7).

Ce lien solide qui le retenait en Autriche, et particulièrement à Vienne, quand l'Autriche l'abandonnait et que Vienne lui devint hostile, ne s'est jamais relâché. Pendant toute sa vie, on le trouva prêt à faire tous les sacrifices pour rester dans sa ville et dans son

---

(5) *Briefe*, I, 234.
(6) *Briefe*, I, 229, de 1876.
(7) *Briefe*, I, 105.

pays préférés. Bien plus, il n'a jamais consenti à faire des infidélités aux théâtres de Vienne, même lorsque ces théâtres le reniaient. Que ses pièces prennent leur vol à travers l'Europe, rien ne lui serait plus agréable. Il pensa, à un moment donné, pénétrer en France, où il espérait, en participant au Kulturkampf français, trouver plus de compréhension que dans sa patrie (8). Mais le point de départ de son action devait être Vienne.

S'il a pénétré dans le Reich, c'est que ses œuvres s'y sont imposées d'elles-mêmes. Une pièce comme *Le Curé de Kirchfeld* ne pouvait recueillir de grands succès à Vienne sans attirer les regards de l'Allemagne voisine, d'ailleurs pauvre, vers 1870, en œuvres dramatiques originales. L'année de sa première représentation, le *Curé* fut donné à Munich et à Breslau ; en août 1871, à Berlin ; en octobre, à Francfort ; en décembre, à Mannheim ; en mars 1872, à Detroit (Michigan), aux Etats-Unis.

Une pièce spécifiquement autrichienne, écrite en dialecte et traitant un sujet catholique, s'était ainsi frayé un chemin jusque dans la capitale protestante de la Prusse lointaine. Il est vrai que, sans autorisation de l'auteur et au plus grand mécontentement de celui-ci, on avait transformé le comte Finsterberg en prince-évêque apparaissant au dernier acte, revêtu de ses ornements sacerdotaux, pour empêcher des villageois de s'affilier à la « Communauté libre », fondée par Hell (9). Hérésie manifeste contre laquelle Anzengruber protesta, en 1877, dans la *Gegenwart*. Malgré ces changements, la pièce plaisait aux spectateurs, et, bientôt, tous les théâtres de l'Allemagne du Nord, les plus petits y compris, rivalisèrent pour la présenter au public. *Le Paysan parjure* connut un succès presque égal. Même *La Main et le Cœur*, que Vienne avait dédaignée, eut son petit triomphe en Allemagne (10).

Par contre, *Les Analphabètes* et *Le Ver rongeur*, ces deux comédies géniales, jouées avec enthousiasme et grand succès sur tous les théâtres d'Autriche et de l'Allemagne du Sud, ne furent données

(8) *Briefe*, II, 69, 70.

(9) *Frankfurter Zeitung* du 13 oct. 1871. Protestation d'Anzengruber dans *Gegenwart*, 24 Février 1877.

(10) *Briefe*, I, 293.

que rarement dans l'Allemagne du Nord, à cause du dialecte d'abord, et, en ce qui concerne *Les Analphabètes*, à cause d'une certaine aversion pudique qu'éprouvent, paraît-il, les gens du Nord devant des scènes révélant des détails intimes de la vie conjugale (11).

Quoi qu'il en soit, ce fut cette comédie osée qui gagna à Anzengruber deux fervents admirateurs nordiques : Wilhelm Bolin et Julius Duboc (deux disciples de Feuerbach). Tous les deux prirent, par lettre, contact avec lui, décidés qu'ils étaient, dès lors, à lutter pour l'auteur qui exprimait, avec une telle puissance dramatique et une verve si heureuse, des idées qui leur étaient particulièrement chères. L'entrée en scène de ces deux hommes coïncidait avec un geste analogue de deux publicistes. Et ce fut le signal d'une propagande intense dans le Reich en faveur de Louis Anzengruber.

Cette conjuration amie eut lieu en 1876, quand, Bolin d'abord, Duboc ensuite, quatre mois plus tard Lindau, et encore quatre mois plus tard Mauthner — concert bien orchestré — prirent un premier contact avec l'auteur viennois.

Le plus influent d'entre eux était incontestablement Paul Lindau (1839-1919), critique de théâtre d'une autorité incontestée et fondateur, en 1872, à Berlin, de la revue *Die Gegenwart*. Cette revue n'avait d'ailleurs pas attendu l'année 1876 pour découvrir Anzengruber. Par la plume d'Alfred Meissner, elle avait, dès 1873, vanté les qualités du *Curé de Kirchfeld*, du *Paysan parjure* et des *Analphabètes*. En février 1875, elle avait de nouveau attiré l'attention du public allemand sur l'intéressant « auteur populaire autrichien », dans un article de Fritz Mauthner, demandant aux gens du Nord de réserver à l'écrivain viennois le même accueil cordial que le Sud avait accordé aux œuvres de Fritz Reuter. Cet article — dont la lecture avait procuré à Marie Anzengruber sa dernière joie avant de mourir — fut suivi d'un autre, paru un mois plus tard, sous la signature de Paul Lindau.

Le 15 décembre 1876, premier fruit des contacts épistolaires établis en octobre, Julius Duboc (auteur d'une *Psychologie de l'Amour* et d'une *Vie sans Dieu*) publia dans l'hebdomadaire *Die*

---

(11) Georg Stilke : *Nord und Süd*, 10 octobre 1877.

Wage, son enquête sur *Un Poète Populaire*, article qui fut réimprimé en 1879 dans le livre *Reben und Ranken* (12), tandis que Heinrich Homberger, le 17 mars 1877, plaida la même cause, dans *Magazin für die Literatur des Auslandes*, et que Josef Rank suivait le même exemple, en août, dans *Nord und Süd*, revue nouvellement fondée par le même Paul Lindau.

La propagande en faveur de Louis Anzengruber bat son plein dans le Reich en 1878. Cette année-là, l'*Illustrierte Zeitung von Leipzig*, sous le titre *Deutsche Lustspiel- und Volksstückdichter*, passant en revue Anzengruber, Bauernfeld, Berg, Costa, Gensichen, L'Arronge, Moser, Putlitz, Rosen, Wichert, considère Anzengruber comme le héros entre les auteurs populaires vivants. Plus qu'aucun autre, affirmait-on, il se rapproche de la définition schillerienne de l'auteur populaire, « précurseur doué d'une claire intuition, répandant parmi le peuple, sous une forme attrayante et nullement suspecte, les vérités les plus audacieuses de la raison, longtemps avant que le philosophe et le législateur se risquent à les montrer dans tout leur éclat ».

Cette idée fut reprise en août par Otto Hamann, dans *Allgemeine literarische Korrespondenz für das gebildete Deutschland*, sous le titre : *Le Poète populaire Louis Anzengruber*. Fait capital ! — le grand Wilhelm Scherer épouse la cause d'Anzengruber dans la *Deutsche Rundschau*, où il fait insérer un article comptant, d'après Bettelheim, parmi ce qu'on a dit de plus juste et de plus enthousiaste sur le réformateur viennois (13).

Comme on voit, les éloges décernés à Anzengruber ne manquaient pas en Allemagne, après 1876 : ils coulaient d'abondance, comme les commentaires scientifiques après une découverte. L'œuvre du Viennois était devenue, dans le Reich, un des grands événements du jour, exploité par les publicistes et les critiques. Mais ceux-ci n'étaient pas les seuls à la célébrer.

***

(12) Halle, Gesenius.
(13) Bettelheim : *Anzengruber*, 126.

Un autre courant part des gens de théâtre :

En 1876, Lewinsky, un des meilleurs acteurs du Burgtheater, donne *Le Curé de Kirchfeld* dans sa forme originale, au Théâtre National de Berlin. En 1877, le Théâtre Municipal de cette ville organise des « *Soirées Anzengruber* ». Un effort plus considérable encore est fait à Leipzig, en 1878, où Auguste Förster — directeur du Théâtre Municipal, futur fondateur du Théâtre Allemand de Berlin — décidé à faire triompher Anzengruber en Saxe, jette dans la balance tout le poids de son expérience et de son influence. *Le Curé de Kirchfeld, Le Paysan parjure, La Main et le Cœur,* savamment dirigés et mis en scène, remportent des succès que viendront renforcer *Les Analphabètes* et *Le Ver rongeur.*

Jouer Anzengruber devient pour Förster un véritable apostolat, comme il résulte de la lettre suivante :

> J'ai l'intention de faire aimer et estimer cet excellent écrivain, en Prusse et en Saxe. Le dialecte ne gêne nullement la compréhension de ses pièces... J'espère fermement qu'un public assez nombreux commencera à regarder de plus près cet homme, d'après moi, le penseur le plus profond et le plus original parmi tous les auteurs dramatiques vivants (14).

Förster ne s'arrête pas là. Les représentations de Leipzig préparent, en réalité, le terrain à un événement sensationnel. Prié par Lindau de poser la candidature d'Anzengruber au prix Schiller, à l'insu de l'intéressé, Förster n'hésite pas à entrer dans cette voie. Le comité avait réservé le prix depuis 1872. Mais, cette fois, l'empereur Guillaume Ier insista pour que trois écrivains de grand mérite fussent choisis publiquement et récompensés. Julien Schmidt proposa Nissel, auteur d'*Agnes von Meran,* et Wilbrandt, auteur d'une *Kriemhilde.* Förster avança le nom d'Anzengruber, mais aucun autre membre du Comité, composé de Curtius, H. Grimm, Treitschke, Hülsen, Putlitz, Freytag, Devrient, ne connaissant les œuvres de ce candidat, la décision dut être remise à une date ultérieure. Alors, intervient Wilhelm Scherer, qui, sans faire partie du Comité, appuya de sa grande autorité la proposition de Förster ; et celle-ci finit par

---

(14) Lettre du 20 octobre 1878, publiée par *Die Wage,* Vienne, 29 avril 1900.

être agréée, en dépit de vives critiques parues dans certains journaux (15).

Bon gré mal gré, l'Autriche dut enregistrer ce succès : les lauréats du prix Schiller (*) avaient tous les trois leur domicile à Vienne. Aussi, la Corcordia (Amicale des écrivains et artistes viennois) organisa-t-elle, le 7 décembre 1878, une fête, à laquelle assistèrent le Ministre de l'Instruction publique, ainsi que de nombreuses personnalités du théâtre et des lettres. L'esthéticien Joseph Bayer fit l'éloge de l'art d'Anzengruber, art original qui, disait-il, a fait entrer dans la littérature une puissante force jaillie du sein de la nature. L'auteur populaire, soulignait Bayer, ne se contente pas d'agir sur le peuple : les milieux cultivés l'intéressent également. Anzengruber, ce grand pédagogue, a satisfait à cette double mission, en élevant les masses à la hauteur de la culture, en ramenant les gens cultivés à la saine nature.

La réponse d'Anzengruber fut sobre et courte. Ni les hommages, ni l'atmosphère solennelle de la soirée ne pouvaient lui faire oublier ses luttes décevantes, ses espoirs brisés :

Il y a huit ans que je suis auteur dramatique, déclara-t-il à l'assistance. Pendant tout ce temps, la critique viennoise m'a énergiquement encouragé. Tous les travailleurs ambitieux savent ce que je lui dois : Sans succès, l'esprit se lasse ; sans succès, l'ouvrier laisse échapper les outils de ses mains ; sans succès, on ne crée rien. Le succès pécuniaire, c'est vrai, m'a fait défaut. Fait très significatif pour un auteur populaire, car les recettes prouvent l'ardeur des masses à affluer au théâtre. C'est pour le peuple que l'auteur populaire écrit. Et il ne doit ni ennuyer les gens cultivés, ni négliger les masses. Il lui faut courir à deux selles. J'ai toujours eu soin de remplir cette double tâche. J'ai fait ce que j'ai pu. Mais c'est principalement aux encouragements de la critique que je dois de l'avoir fait. Je tiens à le reconnaître et à le constater devant vous. Les masses sont

(15) Bibliographie sur cette question : *a*) Lettre de Förster à Rosner, du 20 octobre 1878 (*Die Wage*, Vienne, 29 avril 1900) ; *b*) Förster à Bettelheim (*Nation*, 7 janvier 1888), et Bettelheim : *Die Zukunft unseres Volkstheaters*, Berlin, 1892, p. 62) ; *c*) Julian Schmidt dans *Nationalzeitung*, 12 novembre 1878 ; *d*) *Preussische Jahrbücher*, 13 décembre 1878 ; *e*) Wilhelm Scherer dans *Deutsche Rundschau*, 1878, tome XVII, p. 484 ; *f*) P. Lindau : Der Schillerpreis und Agnes von Meran (*Gegenwart*, 23 novembre 1878) et *Nord und Süd*, janvier 1879, tome VIII, 118.

(*) 3.400 marks pour chaque lauréat.

lentes à aller au théâtre ; elles y vont pas à pas. Voilà pourquoi j'aurais perdu courage depuis longtemps si on ne m'avait pas réconforté. Je lève donc mon verre en l'honneur des encouragements reçus. Je me réjouis de pouvoir dire aujourd'hui à tous ceux qui m'ont si bien stimulé : Vous n'aurez pas besoin de rétracter un seul mot de ce que vous aurez dit ; car, aujourd'hui, de nouveau, j'ai rapporté de l'école un bon certificat, délivré cette fois-ci par l'Allemagne du Nord. Vivent tous ceux qui ont si vigoureusement appuyé mes efforts (16).

Le prix Schiller allait-il faire ce miracle d'un seul coup et, du jour au lendemain, imposer les pièces d'Anzengruber aux masses du Reich ? Non. La gloire d'Anzengruber se répandra lentement. Certes, le fait d'être lauréat d'une si haute récompense littéraire — quoique lauréat attaqué et contesté — donnait des ailes à son nom, dans les conversations, dans les revues, dans les journaux.

Joséphine Gallmeyer, en 1879, fit, avec *La Revêche*, une tournée triomphale en Allemagne (17)... Quelques mois auparavant, Marie Geistinger était allée jusqu'à Riga avec *Le Paysan parjure* et *La Ferme sans Fermier*. Deux pièces, surtout, *Le Curé de Kirchfeld* et *Le Paysan parjure*, militaient dans le Nord pour le rayonnement de la gloire de leur auteur, tandis que Vienne boudait un de ses fils les plus fidèles. Le succès d'Anzengruber dans le Reich ne cessait de grandir, malgré l'interdiction par la police berlinoise de *Un Coup de Poing*, en janvier 1879, et malgré les virulentes attaques de la *Germania* de Munich contre « l'auteur dangereux », en octobre-novembre de la même année (18).

A Munich, comme à Vienne, des ennemis puissants étaient à l'œuvre pour barrer la route à l'écrivain athée. Leur plus grand succès fut remporté en 1886. Cette année-là, le bruit s'était répandu à Vienne — où Anzengruber, depuis quelques années déjà, était considéré comme mort — que l'ancien réformateur du théâtre populaire viennois avait été élu Chevalier de l'Ordre de Maximilien, grande distinction honorifique décernée par l'Académie et la Cour de Bavière.

---

(16) *Neues Wiener Tagblatt* et *Konstitutionnelle Vorstadtzeitung* du 9 décembre 1878.

(17) *Briefe*, II, 61.

(18) *Germania* du 30 octobre et des 5, 6, 10 novembre 1879.

La nouvelle était parfaitement fondée : Proposé par Paul Heyse pour succéder à Scheffel, Anzengruber avait été élu à l'unanimité des membres du chapitre. Mais le maître de l'Ordre, le Prince Luitpold, refusa de ratifier l'élection.

Divulguée par une indiscrétion, la proposition avait fait l'objet de violentes attaques dans les journaux ultramontains. Un ordre fondé par un roi catholique, déclarait-on, ne saurait admettre parmi ses membres un auteur du genre d'Anzengruber. La cour céda et, pour pouvoir annuler l'élection d'Anzengruber, acquise en fait, le ministère dut procéder au changement des statuts de l'Ordre de Maximilien, en retirant au chapitre le droit de proposer de nouveaux chevaliers. Paul Heyse et le comte Schack démissionnèrent en signe de protestation.

Peu importe, déclara Anzengruber, si l'élection a été ratifiée ou non ; j'ai été élu et je resterai l'élu de Maître Paul et de tous les autres (19).

Peu après, Berlin, Francfort, le Reich tout entier offrirent au chevalier manqué une revanche éclatante : Partie de Munich, la tournée Hofpauer répandait les pièces d'Anzengruber dans différentes régions d'Allemagne. En outre, Berlin remit Anzengruber sur l'affiche : Au Théâtre Allemand, L'Arronge fit sensation avec *Le Ver rongeur* et *Le Curé de Kirchfeld ;* au Lessingtheater, Blumenthal donna *Retour au Foyer* et *Le Paysan parjure.*

Impressionné par le grand succès berlinois, Lindau ne put s'empêcher d'envoyer un télégramme de félicitations à Anzengruber et de l'inviter à venir à Berlin. Ce fut une grande joie pour l'auteur de voir que ce qui s'était révélé impossible à Vienne devenait une réalité dans la lointaine Prusse : « A Berlin, on me rend justice. Là, je suis quelqu'un », écrivait-il, le 23 novembre 1888, un an avant sa mort. Ainsi, son œuvre vivait, malgré Vienne.

Au même moment, une autre bonne nouvelle lui parvint de Francfort : La Fondation Peter Wilhelm Muller venait de lui décerner un prix d'honneur de 3.000 marks, presque autant que le prix Schiller dix ans plus tôt.

Vraiment, en Allemagne, on tenait à l'aider et à l'honorer.

---

(19) *Briefe*, II, 358 à 368.

*
**

Non seulement l'auteur dramatique, mais aussi le conteur trouva, en Allemagne, des amis fidèles et dévoués. En 1876, quand Anzengruber publia son premier roman : *La Honte*, ce livre, à peine paru, pénétra dans le Reich et y conquit de nombreux admirateurs.

Parmi les protecteurs du conteur, c'est encore le nom de Paul Lindau qui se place en tête de liste. En février 1877, il invita Anzengruber à collaborer à ses revues berlinoises, et le Viennois, fier d'un tel honneur, promit des travaux dignes de sa meilleure plume ; en quoi il tint parole. S'il ne peut cependant garantir à Lindau l'exclusivité de sa production, c'est qu'il est lié par certains engagements, par exemple envers Fritz Mauthner, éditeur de *Deutsches Montagsblatt*.

Ce journalisme littéraire ne fut pas considéré par Anzengruber comme un simple moyen de gagner de l'argent. Le bon ouvrier, encore moins le maître éprouvé, ne peuvent s'abaisser à pareil abandon de leur personnalité. Le moindre opuscule, fût-il anonyme, révèlerait encore la probité professionnelle et l'habileté de l'artiste. Ainsi, les contes et les croquis d'Anzengruber, « bagatelles » aux yeux de l'auteur, portent toujours le cachet d'une belle et solide ambition. L'intérêt de sa collaboration — et il en avertit Lindau — réside dans la qualité du travail : pas un mot dont on puisse se passer ; pas un mot dont on regretterait l'absence (20).

Il n'était d'ailleurs pas un débutant dans le genre narratif. Après la publication de ses récits préhistoriques (21), il avait, en 1872, formulé le projet de fonder un Almanach populaire, mais, venant trop tard, puisque Rosegger avait déjà son contrat en poche, il s'était résigné à collaborer à *L'Année Nouvelle* et aux *Dioscures*. Après *Gänseliesel, Mort prématurée, Rêves diaboliques*, il avait publié les *Contes du Casseur de pierres* et *Anne la Voleuse*, qu'aucun ami d'Anzengruber ne voudrait ignorer aujourd'hui.

---

(20) *Briefe*, I, 304.

(21) *Récits préhistoriques* : Voir *Telegraf*, 1861 ; *Wanderer*, 1867-1868 ; et, probablement, *Gemeindebote*, 1872, et *Wiener Rotbuch*, 1872.

Mais voilà que cette production, somme toute limitée — car, pour servir avant tout la cause du théâtre, l'idée d'Anzengruber avait été jusque-là de pénétrer comme conteur, une fois par an seulement, chez les pauvres et chez les riches (22) — voilà que cette production, soudain, s'amplifie, en 1876, pour prendre, en 1877, une extension inattendue.

Plus que tous les autres, les envois destinés à Lindau étaient du plus pur Anzengruber. Ce n'étaient pas à proprement parler des nouvelles ; l'action extérieure y était rare ou inexistante ; tout se ramenait à des descriptions psychologiques : à des « événements dans l'âme du paysan ». Comment un nommé Huber perd-il la foi, en errant dans un cimetière ? Comment tel autre campagnard essaie-t-il de mystifier le Bon Dieu lui-même ? Comment pense et vit une vieille paysanne croyante et honnête ? C'est une « galerie d'âmes », nous dit Anzengruber, où nous trouvons l'athéisme, la superstition et la parfaite piété, juxtaposés dans le milieu paysan (23).

Dans le cadre de la ville, Anzengruber se livre à des études minutieuses dont il avait reconnu la nécessité (24) ; il trace le portrait de Monsieur le Professeur et celui du Sauvage observé dans le Prater ; il guette le secret de la Vieille Brodeuse d'Art, celui du Chanteur et de la Chanteuse Populaires, celui du Fonctionnaire de la Cour, celui du Fonctionnaire des Finances.

Théâtre et contes profitent tous les deux de ce travail consciencieux. Le don de l'observateur, l'art du psychologue se perfectionnent. Qu'on pense aux pièces viennoises et paysannes écrites en 1877, où la description s'élargit et s'approfondit ! Théâtre et contes se complètent ou s'entrepénètrent. *Son Jouet* et *On ne peut s'en passer* se rattachent à *Elfriede*. Huber, Jakob et Catherine, de la galerie des âmes paysannes, se rattachent au *Paysan parjure* et aux *Analphabètes*. Les *Tableaux de la vie d'une grande ville* et les *Croquis* (chapitres ou déchets d'un roman non écrit : *Sumpf*) sont des gloses en marge du *Quatrième Commandement* et des exercices

(22) *Briefe*, I, 158.
(23) *Briefe*, I, 319.
(24) *Briefe*, I, 312.

remarquables en vue de la peinture minutieuse de la civilisation viennoise, telle que nous la découvrons dans un certain nombre de pièces de théâtre. *L'Enfant du Péché*, nouvelle parue en 1878, sera, un jour, la tragédie *Roc et Acier*.

Mais le théâtre restait le but principal d'Anzengruber. Lui seul, en effet, pouvait le sauver financièrement par des recettes massives. Ce n'est qu'après une longue et patiente attente — quand il se rendit compte que vraiment la réaction politique, l'attitude hostile des directeurs et l'apathie du public viennois ne désarmeraient pas — qu'il se livra tout entier au genre narratif. L'équilibre de sa production se déplace alors; et ce qui avait été jusqu'ici un à-côté devint occupation principale.

Le changement se produisit assez brusquement. Alors qu'Anzengruber écrit quatre pièces en 1878, deux en 1879, il n'en rédigea plus qu'une seule en 1880 ; après quoi, il exprime soudain l'intention de « verser dans le moule du roman les sujets que la censure l'empêchait de porter sur la scène » (25). Et ce fut le silence pour de longues années.

Heureusement, des ponts étaient prévus pour la retraite. La terre d'asile du journalisme n'était plus à conquérir ; Anzengruber y avait installé des bases d'appui depuis quatre ans déjà. Il put alors comprendre ce qu'avait signifié pour lui l'amitié providentielle du Nord. Le célèbre *Messager boiteux de Lahr*, la revue de Stuttgart : *Du rocher à la mer*, celle de Hebel : *L'Ami rhénan du peuple*, lui offrirent l'hospitalité (26), tandis que la critique littéraire fêtait le « conteur » et le « nouvelliste » (27).

Très vite, les éditeurs invitèrent l'auteur à leur céder ses contes, croquis et nouvelles épars dans les revues. Les récits parus dans *Nord und Süd* furent les premiers à attirer les regards de la librairie. Mais, se souvenant d'une vieille amitié, Anzengruber les vendit à Rosner, pour la somme de mille marks, ainsi qu'un autre volume

(25) *Briefe*, II, 79.

(26) *Lahrer Hinkender Bote*, *Vom Fels zum Meer*, *Hebels Rheinischer Volksfreund*.

(27) *Deutsche Zeitung*, 30 septembre 1879 ; *Wiener Abendpost*, 9 décembre 1879.

composé de *Police d'Assurance, Gänseliesel, Anne la Voleuse* et *Une Rencontre,* pour 500 marks. Les recueils suivants, tous sans exception, furent réservés au marché allemand : Leipzig, Stuttgart, Lahr, Breslau, en tout : onze volumes, dont dix publiés entre 1879 et 1885. Le conteur Anzengruber avait sa patrie d'élection dans le Reich (28).

Il nous reste à parler d'un homme qui n'était ni éditeur, ni journaliste, ni acteur, ni directeur de théâtre : Wilhelm Bolin, l'ami le plus dévoué et le plus fidèle parmi les protecteurs nordiques. Il convient qu'on lui fasse une grande place dans la vie de Louis Anzengruber.

Né à Saint-Pétersbourg, le 2 août 1835, il avait été nommé professeur en 1869 ; puis, de 1873 à 1913, bibliothécaire à l'Université d'Helsingfors. Dans ses études, il s'intéressait plus particulièrement à la philosophie du droit (Europas Statslif, 1868-1871) et à trois penseurs : Leibniz (1866), Spinoza (1874) et Louis Feuerbach (1891).

En outre, il a traduit les œuvres de Shakespeare en suédois, écrit des articles pour des revues ; et il s'est même essayé dans des pièces de théâtre ; mais son plus grand mérite est celui d'avoir aidé et encouragé Anzengruber de toutes les manières.

Tout d'abord, il s'est dépensé sans compter pour faire pénétrer les œuvres de l'auteur viennois jusque dans les pays scandinaves. D'Helsingfors, il envoya un traducteur auprès de son ami et, l'autorisation obtenue de donner *Le Paysan parjure* en finlandais, il rendit compte, quelques mois plus tard, de la représentation de la pièce. Lui-même demanda l'autorisation de traduire Anzengruber en suédois : *Treff Ass* devint ainsi *Klöpper eso. Einsam* parut en Suède comme nou-

(28) Volumes de contes et de romans : *Dorfgänge* : 2 volumes, 1879, Rosner (Vienne). *Bekannte von der Strasse,* 1881, Albert (Leipzig). *Feld rain und Waldweg,* Speemann (Stuttgart). *Launiger Zuspruch und ernste Red,* Schauenburg (Lahr). *Kleiner Markt,* 1883, Schottländer (Breslau). *Allerhand Humore,* Breitkopf und Härtel (Leipzig). *Die Kameradin,* 1883, Minden (Dresden, Leipzig). *Der Schandfleck,* 1884, Breitkopf u. H. (Leipzig). *Der Sternsteinhof,* 1885, Breitkopf (Leipzig). *Wolken und Sunnschein,* 1888, Speemann (Stuttgart).

velle d'abord, ensuite comme pièce de théâtre. Bolin ne devait pas non plus être étranger à la démarche d'un certain Johannes Magnussen pour traduire Anzengruber en danois (29).

C'est encore grâce à Bolin que le premier roman d'Anzengruber — *La Honte* — fut remanié ; d'ailleurs aux frais de l'ami suédois. Mais cet épisode mérite d'être raconté en détail :

Comme Emmanuel Geibel, Bolin avait beaucoup apprécié la première partie de cette œuvre, tandis que la deuxième — celle qui se passait à la ville — lui semblait écrite par une main étrangère. Il communiqua ses impressions à l'auteur et finit par apprendre qu'Anzengruber, en plein travail, avait été obligé de changer son plan. Bolin lui conseilla alors de remanier le roman. Anzengruber recula d'effroi. Remanier ? Quel dur travail ce serait. Mais Bolin tint bon.

Il commença par divulguer le « secret » de *La Honte* dans la *Gegenwart*. Puis, il continua de harceler Anzengruber :

> Cette honte doit être exterminée (30)... Je ne vous laisserai pas tranquille tant que Leni (l'héroïne du roman) n'occupera pas la place qui lui convient... Je ne craindrai pas de prouver par des actes combien je tiens à conserver à la littérature allemande un de ses plus beaux joyaux (31).

Et, sans hésiter plus longtemps, il passa à l'action. Par un ami anonyme de Hambourg, il fit promettre à Anzengruber la somme de deux mille florins, s'il acceptait de remanier le roman, et, pour forcer son consentement, il fit accompagner la proposition d'un don immédiat de 500 florins. Anzengruber finit par céder.

Il élimina d'abord la partie qui se passait à la ville et en fit une histoire indépendante : *Die Kameradin*. Le terrain ainsi déblayé, il crut pouvoir maîtriser la matière dans un temps assez court. Mais des malheurs s'abattirent sur lui ; le travail n'avança que lentement et le délai passa. Bolin fit alors verser une nouvelle subvention de mille cinq cents florins. Il voulait abriter l'auteur contre la nécessité de faire des besognes de journalier littéraire. Commencée en novembre 1880, *La Honte* fut enfin terminée le 13 octobre 1882.

Une question importante se pose : en obligeant Anzengruber à

---

(29) *Briefe*, II, 54, 104, 128, 131.
(30) *Briefe*, II, 340.
(31) *Briefe*, II, 342.

remanier son roman — ce qui lui prit un temps considérable — Bolin ne l'a-t-il pas éloigné du théâtre ? Ecrire des contes ou des romans ne constitue guère un empêchement sérieux à la production dramatique. C'est un travail autrement pénible, autrement long, de remanier toute une œuvre, de démolir pour reconstruire. Dans ces conditions, Bolin est-il coupable, oui ou non, d'avoir causé ou aggravé la rupture d'Anzengruber avec le théâtre en 1880-1882 ?

La vérité oblige à dire qu'à aucun moment Anzengruber ne lui a adressé de pareil reproche. Au contraire, il a gardé pendant toute sa vie une profonde reconnaissance aux amis inconnus (parmi lesquels il devinait la présence de Bolin). Leur générosité l'avait soutenu dans un moment difficile et il leur devait plus qu'il ne lui était possible d'exprimer (32).

Non seulement Bolin n'a jamais eu l'idée de pousser Anzengruber vers le genre narratif, mais, depuis le début de leurs relations, il lui avait suggéré des sujets de pièces de théâtre. Dans sa première lettre, c'était un Timon comique ; ensuite, un nouveau Pitaval ; mais chaque fois sans succès. Il ne se lassa pas pour cela et essaya patiemment de faire revenir Anzengruber au théâtre, en lui signalant certains sujets dangereux, mais féconds : *L'Oncle, Les Héritiers de Tartuffe, L'Ingratitude du monde, Einsam.* Comme Anzengruber recula, Bolin se décida, encore une fois, à lui forcer la main, et y réussit, après des années d'efforts. C'est l'histoire d'Einsam.

Bolin commença par demander l'autorisation de dramatiser cette nouvelle (10 avril 1882). Puis, il revint infatigablement sur le même sujet, sollicite des conseils, envoie des fragments de drame, vient à Vienne et tient Anzengruber en haleine, annonce que « son » *Einsam* sera donné à Stockholm. Si on le donnait aussi à Vienne ? La curiosité d'Anzengruber s'éveille. Nous sommes en février 1884. Les nouvelles de Stockholm sont mauvaises. A Vienne, Anzengruber soumet la pièce de Bolin au théâtre An der Wien. Si on ne la refuse pas, il écrira lui-même un Einsam, dont il commence déjà le deuxième acte. La censure interdit la pièce de Bolin à Linz, en

(32) *Briefe*, II, 357.

1886, mais Anzengruber ne recule plus désormais. Le sujet lui tient à cœur. Il termine son Einsam sous le titre de *Roc et Acier* (33).

Ainsi, sans Bolin, cette tragédie n'aurait probablement jamais vu le jour. Qui sait même si Anzengruber serait revenu au théâtre ? C'est Bolin qui le stimulait, l'encourageait, le poussait. Combien de fois il le harcèle de questions : Que faites-vous ? Ecrivez-vous pour le théâtre ? On ne joue donc pas vos pièces ? Il n'avait pas peur de retourner le fer dans la plaie. Son désir était de voir triompher son auteur préféré. Tous les moyens honnêtes lui étaient bons afin d'arriver à ses fins : « Nommez mon procédé politique, diplomatique, comme vous voudrez, mais ne méconnaissez pas ma fidélité à votre talent » (34).

Il allait souvent à Vienne voir son ami, faire son pèlerinage : pour la première fois, en 1878, puis chaque année, de 1880 à 1885, et, une dernière fois, en 1888. Aussi, Anzengruber savait-il apprécier cette amitié sincère, si fidèle, si rare, qui lui était venue de si loin. Ce que Bolin a été pour lui, il nous le laisse deviner dans ce fragment intitulé *Michom Patt* :

Se revoir pendant quelques jours après des années... puis, ne plus se revoir ! Mélancolie ! Bolin et moi ! (35)

Sans Bolin, enfin, nous n'aurions pas ces nombreuses lettres échangées entre les deux amis, lettres pleines de précieux renseignements sur le travail et la vie d'Anzengruber.

*
**

C'est donc bien du Nord que venaient à Louis Anzengruber l'aide la plus efficace, le secours le plus constant, l'amitié la plus pure.

Lindau et Mauthner, Auguste Förster, Scherer et Heyse, Duboc et Bolin, voilà les protecteurs les plus éminents, les promoteurs les plus courageux qui, secondés par une pléiade de critiques littéraires et de gens de théâtre, ont vaillamment défendu, dans le Reich, l'œuvre, les idées et l'art d'Anzengruber.

Ils avaient deviné l'importance réelle de cet auteur viennois :

---

(33) *Briefe*, II, 133, 134, 137, 139, 141, 145, 173, 174, 193, 197, 217, 219, 222, 228, 239.

(34) *Briefe*, II, 341.

(35) *Œuvres*, I, p. 297, n° 101, et p. 597.

il valait mieux qu'un écrivain simplement « populaire » ; volontiers cantonné dans une seule ville, il visait haut dans un espace restreint. D'une valeur non seulement régionale, mais universelle, hanté d'un idéal non seulement artistique, mais philosophique, il étouffait dans son petit coin de province : il avait beaucoup de choses à dire à tous les hommes de langue allemande.

En lui procurant des secours matériels, ils l'ont sauvé de la misère. Mais ils ont fait beaucoup plus. Ils lui ont conquis la place, haute et vaste, à laquelle son talent avait droit. Les Viennois s'étaient contentés d'applaudir ses œuvres, belles, spécialement écrites pour eux ; puis, ils s'étaient détournés de lui, comme des enfants capricieux. Ceux du Nord, par contre, se sont acharnés à l'acclimater chez eux, à le faire comprendre et aimer, ce riche écrivain du Sud.

Ce qui froissait des esprits timides les intéressait, les attirait ; ils devinaient l'avenir des audaces de son esprit et de son art. Leur action, patiente mais enthousiaste, fut continuée par l'école naturaliste qui, à l'affût du nouveau, adopta, dès le premier jour, l'œuvre d'Anzengruber et contribua à faire mieux aimer celui-ci dans sa propre ville. Tel fut le cas, notamment, pour le *Quatrième Commandement.*

Quand la Freie Bühne fut fondée à Berlin, Erich Schmidt proposa de mettre cette pièce en tête du répertoire. Brahm accepta de la donner, la deuxième, pendant la saison de 1889 à 1890, et demanda même à Anzengruber d'assister à la représentation (36).

Joué à Berlin, le 2 mars 1890, *Le Quatrième Commandement* retrouva le chemin de sa ville natale, où il obtint un succès extraordinaire au Deutsches Volkstheater, à partir du 27 décembre. Et, cette fois, les attaques provenant de certains milieux ne purent rien contre le triomphe vraiment éclatant de la pièce (37). Cadeau du Nord, *Le Quatrième Commandement* eut cent représentations à Vienne, en 1890 et les années suivantes. C'est que les esprits avaient, entre temps, subi ces influences littéraires, dont, précisément, la Freie Bühne était l'expression la plus hardie.

(36) Otto Brahm : *Kritische Schriften über Drama und Theater*, 1913, tome X, p. 342.

(37) Tyrolt : *Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauspielers*, 1904, page 260, etc.

CHAPITRE VIII

Dernières luttes pour la conquête de Vienne

Der grösste Tragiker unserer Zeit
Der muss ein Witzblatt machen !
Ein tragischer Witz — bei meiner Seel,
Man möchte Tränen lachen.
(Rosegger : **Gute Kameraden,** p. 141.)

Le plus grand tragique de nos jours
Doit pourvoir une feuille en calembours.
La plaisanterie — ma foi — est triste
On voudrait rire des larmes, ô Christ !

*
**

Quelle était la situation d'Anzengruber à Vienne pendant qu'il faisait la conquête du Nord, d'où il rapporta le prix Schiller et celui de la Fondation P.-W. Müller de Francfort, l'honneur d'être élu à la dignité de Chevalier de l'Ordre de Maximilien, l'honneur de voir ses pièces reprises dans le Reich avec un succès grandissant et, enfin, l'honneur non méprisable de voir ses romans et ses contes lancés par des éditeurs allemands sur le marché allemand ?

A Vienne, Anzengruber comptait également des amis ; mais ses ennemis étaient plus influents. Il semblait — et cette impression était confirmée par mainte preuve — qu'on avait décrété sa mort litté-

raire. Les efforts de ses fidèles pour lui faire reconquérir les théâtres de Vienne restèrent très longtemps vains ; ils ne commencèrent à produire leurs premiers fruits que l'année de sa mort. Encore, l'influence du Reich n'est-elle pas tout à fait étrangère à ce succès *in extremis*.

De 1880 à 1889, nous assistons donc à une série de tentatives malheureuses pour ramener au théâtre Anzengruber qui, méfiant, las, désillusionné, aurait préféré rester à l'écart. Son salut dépendait d'une telle réussite : mais il ignorait moins qu'aucun autre combien une deuxième conquête de sa ville natale devait être difficile.

De 1880 à 1882, d'abord, les malheurs domestiques, et l'obligation de remanier *La Honte* l'avaient, entre autres causes, éloigné du théâtre. L'espoir n'était pas mort en lui de reprendre un jour son activité dramatique, quoique la censure restreignît considérablement le nombre des sujets. Il avait, en tout cas, l'intention de quitter le théâtre populaire (1), dont l'avenir lui semblait définitivement compromis (2), et d'écrire une pièce meilleure qu'*Elfriede* (3). Ce travail, un moment jugé d'extrême urgence (4), ne put être exécuté faute de temps. Car, avant d'avoir terminé le remaniement de *La Honte*, il s'était chargé de nouvelles chaînes en acceptant, en avril 1882, de partager avec Rank l'édition de la revue hebdomadaire *Die Heimat*.

On avait fait appel à sa collaboration pour sauver l'entreprise chancelante que Johann Falke, conseiller au Ministère des Affaires Etrangères, avait fondée en 1876, afin d'opposer l'idée d'une Grande Autriche à celle du Pangermanisme envahissant (5). Anzengruber — familier de *Die Heimat* depuis le début, (il y avait fait paraître son premier roman) — savait bien qu'il aurait à payer de sa personnalité s'il voulait voir la revue remonter le courant. Mais

---

(1) *Briefe*, II, 66, 77, 89, 102.
(2) *Briefe*, II, 102.
(3) *Briefe*, II, 89.
(4) *Briefe*, II, 97.
(5) Johann Falke avait également fondé les *Dioskuren*, en 1872, et la *Neue Illustrierte Zeitung*, en 1873.

le travail exigé dépassait l'effort qu'il avait prévu (6). Entre la revue et son roman à terminer, il n'hésita pas à sacrifier celle-là (7).

Il abandonnait à Rank la fastidieuse lecture des manuscrits, laquelle, disait-il, l'aurait rendu méchant pour le restant de ses jours. Il assistait régulièrement aux réunions de la rédaction, mais presque toujours taciturne, fatigué, de mauvaise humeur. Personne ne put le déterminer à faire partie du jury d'un concours de poésies. Ce travail lui répugnait, l'empêchant d'être lui-même.

La petite scène suivante nous le montre pendant une séance à la rédaction. On essaie de partager le travail entre les différents membres et, pour faire honneur à Anzengruber, on lui laisse le choix. On lui demande d'abord de lire des poésies :

— Des poésies ? Moi, lire des poésies ? Ah ! non ! Surtout pas de poésies.

— Préférez-vous lire des articles sur l'histoire de la civilisation ?

— Quatre chevaux ne m'y forceraient pas.

— Des contes ? C'est pourtant votre spécialité ?

— Ma spécialité m'occupe toute l'année. Je n'en veux absolument pas entendre parler.

Tout le monde éclata de rire. Anzengruber aussi. Mais sa volonté fut respectée (8).

Par contre, il publia, de son propre cru : *Souci d'une mère, Le dernier chapitre d'un roman, Diane irritée, L'Oncle à héritage,* et tout un roman devenu célèbre : *Sternsteinhof.* Le niveau littéraire de la revue monta. Mais les bons collaborateurs s'étaient éclipsés sans qu'Anzengruber eût fait mine seulement de les retenir ou de les rappeler. Rank s'en alla à son tour. Beaucoup d'abonnés quittèrent la revue. La peur que le nom d'Anzengruber inspirait en avait chassé huit cents. Découragé, Anzengruber démissionna en mai 1885.

L'année précédente, il avait trouvé un poste analogue dans une revue où il se sentait entièrement à son aise. C'était *Le Figaro,*

---

(6) *Briefe,* II, 123.

(7) *Briefe,* II, 128.

(8) Rank : *Erinnerung an Anzengruber.* Voir Bettelheim : *Biographische Blätter* (Berlin, 1896), page 222.

hebdomadaire humoristique, à mi-chemin entre le libéralisme et le nationalisme, la meilleure publication satirique de Vienne (9). L'enthousiasme avec lequel Anzengruber accepta la nouvelle fonction ne devait pas être un feu de paille : il resta fidèle au *Figaro* jusqu'à sa mort.

Romancier, conteur, rédacteur, Anzengruber trouva encore le temps de faire des conférences : à Vienne, à Gratz, à Prague. Dans la vie de forçat littéraire qu'il menait, la machine à inventer des histoires n'avait jamais le droit de s'arrêter un instant.

Seuls, de nouveaux succès au théâtre auraient pu renverser la situation. Mais trois ans, quatre ans s'étaient passés sans qu'il eût seulement entrevu la possibilité de faire jouer une pièce. Son silence d'auteur dramatique menaçait de s'éterniser. La tentation s'était approchée de lui, en 1883, dans la personne de Joséphine Gallmeyer. Elle avait fait orner de lauriers la table derrière laquelle il prit la parole, et, après la conférence, elle l'avait supplié d'écrire une pièce pour leur permettre, à elle et à lui, de retrouver les applaudissements du public viennois. Anzengruber resta inébranlable :

Je n'écrirai pas de pièces ! Les temps que nous vivons ne me le permettent pas (10).

Cette décision, surprenante peut-être, ne manquait pas de logique. N'était-il pas humiliant, pour un auteur viennois, de se voir si totalement ignoré des théâtres de sa ville natale ? Ses vieilles pièces, jamais ne reparaissaient sur l'affiche. Pourquoi, les choses étant ainsi, jeter une pièce de plus dans le gouffre de l'oubli ? Si la possibilité d'une réconciliation de l'auteur avec Vienne existait vraiment, elle devait se manifester nécessairement par une reprise des œuvres connues. C'était là le moins qu'un écrivain comme Anzengruber pouvait demander.

Reprise des vieilles pièces d'abord ! Ensuite, on verrait.

*
**

(9) C'est le caricaturiste Ernst Juch qui a fait entrer son ami Anzengruber au *Figaro*. Pour Ernst Juch, voir Bettelheim : *Biographenwege*, pages 133 à 158.

(10) *Briefe*, II, 155.

C'était une entreprise difficile, en 1883-1884, pour les célébrités de 1870, de reprendre pied à Vienne. Non seulement pour Anzengruber, auteur, mais aussi pour des acteurs et actrices comme Joséphine Gallmeyer, que le grand raz de marée avait arrachée du sol viennois et emportée en province. Après son infructueuse intervention auprès d'Anzengruber, elle s'était adressée à Tyrolt, le priant de lui rouvrir l'accès d'un théâtre de Vienne, ne fût-ce qu'une seule fois, pendant une soirée, et sans être payée.

Elle n'eut pas de chance dans cette ultime démarche et mourut peu après, ayant goûté jusqu'à la lie le calice de l'ingratitude. Dépitée, elle exprima le désir, dans son testament, d'être enterrée sans cortège, sans couronnes, sans fleurs :

Quatre hommes porteront mon cercueil, et il faut que personne ne connaisse le lieu de la tombe du « chien Pépi » (11).

Cette anecdote éclaire brutalement la situation du théâtre populaire viennois vers 1883. Le cas d'Anzengruber, loin d'être isolé, représentait un chaînon dans un problème complexe : Tout le théâtre populaire était en jeu, agonisait, s'il n'était pas déjà mort. Telle était la réalité, qui n'échappait d'ailleurs pas aux amis de la vieille culture viennoise, illustrée jadis par Raimund, Nestroy et Anzengruber lui-même. Oui, Anzengruber, auteur populaire viennois, appartenait au passé, alors qu'il vivait encore et qu'il fêtait des victoires, au delà des frontières.

Toutefois, certains Viennois refusaient d'entériner l'acte de décès de leur vieux théâtre populaire. Après l'incendie qui ravagea le Ringtheater, le 8 décembre 1881, le journaliste Bettelheim avait jeté un cri d'alarme. Dans la *Presse* du 26 juillet 1882, et dans *Deutsche Zeitung* du 5 mai 1884, il avait demandé à l'Etat autrichien d'intervenir financièrement et de permettre la fondation d'un théâtre populaire — « théâtre d'expiation » — consacré exclusivement à des fins artistiques.

Pour Anzengruber, qui avait perdu tout espoir (12), l'initiative

---

(11) Dr Rud. Tyrolt : *Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauspielers*, page 182.

(12) *Briefe*, II, 102.

de Bettelheim était un rayon de soleil au milieu d'épaisses ténèbres. Aussi, exprima-t-il son entière approbation au courageux journaliste.

Non seulement je crois que votre projet est utile par les buts idéalistes qu'il poursuit, mais je le considère comme réalisable et, les débuts une fois réussis, comme une affaire intéressante (13).

La lettre d'Anzengruber, dont cette phrase est tirée, fut rendue publique le 14 mai 1883. Trois jours après, Erich Schmidt, grande autorité littéraire, donna son adhésion au projet de Bettelheim. Un petit noyau de sauveteurs commença à se former, mais sans résultat immédiat.

Anzengruber tira tout de même certains avantages de l'épisode. Sa lettre, publiée par Bettelheim dans *Deutsche Zeitung* du 14 mai 1883, lui avait permis de sortir de sa tombe pour se rappeler au bon souvenir de ses compatriotes. Mieux que dans son allocution de 1878 (lors de la fête des lauréats viennois du prix Schiller), il leur fit sentir leur lourde dette !

Je puis affirmer que, si j'ai, jadis, pris la plume, c'était pour écrire des pièces durables, pour rendre possible un répertoire du théâtre populaire, et ceci pour le plus grand bien, non seulement du théâtre, mais des acteurs eux-mêmes, lesquels, enfin délivrés d'un travail stupide, pouvaient dès lors se consacrer à des tâches artistiques. Mais j'ai eu la douleur de constater qu'après une activité consciencieuse d'environ dix ans, j'étais revenu au point où j'avais débuté. Nul n'ignore que le courage le plus patient s'évanouit quand la chance de succès fait défaut (14).

Un grand acteur viennois, Rudolf Tyrolt, après la lecture de cette lettre, qui posait en termes objectifs le problème vital du théâtre populaire viennois, accourut au secours du représentant le plus digne de la cause en détresse et réussit pour lui, là où il avait échoué pour Joséphine Gallmeyer. Lançant l'idée de l'opportunité d'une reprise des pièces d'Anzengruber, et profitant de la carence momentanée du répertoire, il obtint de son directeur, Bukovics, l'organisation d'un « Cycle anzengrubérien » à Vienne.

Au même moment (dernier service rendu par Joséphine Gallmeyer), les comédies d'Anzengruber, reprises à Gratz, assurèrent un grand

(13) *Briefe*, II, 142.
(14) *Briefe*, II, 142

succès à l'actrice et à l'auteur. Les pièces d'Anzengruber étaient donc encore « efficaces » en Autriche; des mains habiles pouvaient, à n'importe quel moment, faire revivre une œuvre telle que *Le Ver rongeur*, pourtant vieille de neuf ans (15).

A Vienne, le « Cycle » avait assez mal débuté avec *Le Curé de Kirchfeld*. Tous les acteurs, sans exception, manquaient d'expérience. Pour les former hâtivement, Anzengruber avait dû leur lire la pièce. Malgré cela, l'acteur représentant Hell faussa son rôle par une insupportable onctuosité (16).

Le Paysan parjure eut une représentation mieux réussie. Déjà, l'expérience de fraîche date commençait à porter ses fruits. Ensemble et détails furent mieux soignés, et les progrès obtenus par les acteurs permettaient de croire à une amélioration rapide et constante. On pouvait prévoir que la troupe, sous peu, serait à même de terminer son apprentissage et que le cycle — c'est-à-dire la représentation, en cinq soirées successives, des cinq pièces sélectionnées — serait véritablement une fête pour les yeux et les oreilles.

Anzengruber se sentit redevenir orgueilleux, comme jadis. Il était « quelqu'un », même à Vienne ! quoiqu'on oubliât cette fois de le comparer à Shakespeare. Mais on le proclamait tout de même, avec L'Arronge et Moser (quelle ironie !) la plus belle étoile du ciel dramatique. En un seul instant, il oubliait ses peines, ses malheurs, sa misère. L'honneur d'être cité dans les lexiques, dans les histoires de la littérature, de figurer dans les cabinets de lectures, d'avoir son nom imprimé sur les affiches, dans les rues, cet honneur, notait-il, le 5 décembre 1883, rachète tout de même la sueur que les œuvres avaient coûtée (17).

Les espoirs ne se démentaient pas. *Le Ver rongeur* fut représenté avec un art irréprochable. Le public prêta un intérêt croissant au « Cycle » ; la masse commença à affluer (18). Après *Les Analphabètes*, le nombre des représentations se monta déjà à soixante-quatorze. « L'affaire était très bonne » (19).

(15) *Briefe*, II, 165.
(16) *Briefe*, II, 157.
(17) *Briefe*, II, 164.
(18) *Briefe*, II, 173.
(19) *Briefe*, II, 181.

Double Suicide devait suivre ; sa représentation fut retardée à cause de l'absence momentanée de Tyrolt. Petit malheur à côté d'un autre, qui arriva le 16 mai 1884, quand le Théâtre Municipal, nouveau foyer des œuvres dramatiques d'Anzengruber, devint la proie des flammes.

A peine commencé, le « Cycle » de mes pièces est déjà terminé, écrivit Anzengruber, six jours après, laconiquement, à Bolin (20), son ami lointain.

Ainsi se termina son premier essai de reconquérir Vienne.

***

Suivit alors, de 1884 à 1887, son expérience avec Franz Jauner, une des plus décevantes de sa vie :

Dans le grand malheur que l'incendie du Théâtre Municipal de Vienne représentait pour Anzengruber, un de ses amis, l'éditeur Rosner, réussit à remettre Anzengruber en contact avec Franz Jauner, qui se déclarait prêt à engager l'auteur pour un traitement annuel de douze cents florins, s'il consentait à écrire une pièce par an pour le théâtre An der Wien. L'offre était séduisante, idéale ; elle réalisait le rêve le plus beau d'Anzengruber, celui de retourner au théâtre, de reprendre la place dont on l'avait chassé, de redevenir auteur à gages fixes, comme après le premier succès du *Curé de Kirchfeld*.

Anzengruber, cependant, hésita un instant. De vieux souvenirs, datant de 1877, lui disaient que Jauner ne lui voulait pas de bien (21) ; que, derrière une offre fascinante, se cachait peut-être un dessein diabolique. Anzengruber, considéré comme mort, n'avait intéressé personne ; mais, ressuscité et capable, par ses seules œuvres anciennes, d'attirer le public pendant au moins soixante-quatorze représentations, il constituait une force avec laquelle il fallait compter, et qu'il valait mieux mettre à son service, soit pour l'exploiter, soit pour l'étouffer.

---

(20) *Briefe*, II, 187.

(21) Bettelheim : *Anzengruber*, p. 140 ; et Bettelheim : *Anzengruber und Jauner* (*Wiener Abendpost*, 1900, n° 45).

Le contrat fut signé. Dans une entrevue, Anzengruber offrit à Jauner ses vieilles pièces aux conditions précédemment faites à Bukovics, ainsi qu'une pièce non jouée, *Braves gens du faubourg,* datant de 1880. Franc, comme d'habitude, Anzengruber avait déclaré ne pas savoir s'il aurait le temps d'en écrire une autre (22).

Il était tout à fait exact qu'en 1884 Anzengruber n'avait guère de loisirs pour reprendre son activité dramatique. *Le Figaro* l'occupait au moins deux jours par semaine. *Die Heimat,* dont il était encore rédacteur, en exigeait un troisième. En outre, il avait des contes à fournir, deux conférences à préparer ; l'édition de deux romans à négocier ; *Einsam,* de Bolin, à revoir et à corriger ; un prologue à écrire pour le théâtre An der Wien. Et, finalement, pour montrer sa bonne volonté, après l'élimination de *Braves gens du faubourg,* il se déclara tout de même prêt, en octobre, à écrire une pièce, et se mit courageusement à l'œuvre.

Le moment d'un retour d'Anzengruber au théâtre semblait d'ailleurs très propice. Un instant, on avait même pu croire que le Burgtheater lui-même lui ouvrirait ses portes. Les journaux avaient répandu cette nouvelle. Wilbrandt, en effet, avait fait des propositions dans ce sens, à l'insu d'Anzengruber. Mais le vieux conservatisme de la « Burg » s'était rebiffé. Une opposition influente s'était énergiquement opposée à l'intrusion, non de l'esprit — disait-on — mais du dialecte d'Anzengruber dans le théâtre de l'aristocratie. Les ennemis eurent gain de cause. Cependant, le simple fait qu'une représentation des pièces paysannes d'Anzengruber ait pu être envisagée au Burgtheater montrait le rebondissement de la vieille gloire de l'auteur.

Prenant son engagement chez Jauner au sérieux, Anzengruber se mit en quête d'un sujet. *Einsam,* vers lequel Bolin poussait son ami avec une infatigable ardeur, ne pouvait prendre corps que lentement, après d'innombrables tâtonnements. Certains plans, comme *Frère, L'Illégitime, ou la Sainteté de la Famille, La Comédie après la Comédie* (23), restaient nébuleux. Le sujet rêvé fut trouvé au dé-

---

(22) *Lettre à Franz Jauner* conservée par la Bibliothèque municipale de Vienne (10.015).

(23) Oeuvres, I, 337, 339, 346.

but d'octobre. C'était une délicieuse comédie de Noël, intitulée *Retour au Foyer* (Heimgfunden). Anzengruber décida d'en atteindre la fin par des « marches forcées » — pour que la pièce pût être donnée le 25 décembre 1884. Zèle inutile ! On envisagea Noël 1885 comme date de la représentation. Mais, en 1885, Jauner recula encore : ce sera, si Dieu et Jauner le veulent, pour 1886.

Jauner se trouvait d'ailleurs dans l'impossibilité morale de donner cette comédie de Noël.

Anzengruber nous montre, dans sa pièce, un notaire d'extraction modeste, ambitieux, qui, par son mariage, se glisse dans un milieu riche, oubliant sa vieille mère et son frère, marchand de jouets. Acculé à la faillite, le fils ingrat décide de mettre fin à ses jours. C'est sa famille pauvre qui le sauve alors de la mort et de la honte. La réconciliation a lieu sous l'arbre de Noël, dans une atmosphère sentimentale, réconfortante. C'est le triomphe des braves gens, des honnêtes gens.

Franz Jauner en était-il aussi ? N'est-ce pas sous la direction de cet homme que le Ringtheater, en 1881, avait pris feu ? Toute la ville de Vienne l'en déclarait coupable. Et, officiellement, il n'avait plus le droit de diriger un théâtre. Il était obligé de se cacher derrière la direction nominale d'Alexandrine von Schönerer. Or, Jauner était acteur et aurait dû jouer le rôle du notaire malhonnête !

Il y avait pire ! Au mois de décembre 1884 — précisément au moment où Anzengruber aurait voulu, pour la première fois, faire jouer sa pièce — un scandale retentissant défrayait la chronique de Vienne. Lucas Jauner, directeur de la Banque Viennoise d'Escompte, et frère de Franz Jauner, s'était tué, après avoir détourné un demi-million de florins (24).

Retour au Foyer n'avait donc aucune chance d'être représenté au théâtre An der Wien. Pour écarter la pièce une deuxième fois, Jauner allégua le grand succès de *Zigeunerbaron*, par Johann Strauss, qui, semblait-il, ne permettait pas une interruption. Fausses excuses, faux-fuyants, manque évident de franchise, tels étaient les procédés employés par Jauner pour paralyser l'activité d'Anzengruber, en lui

---

(24) *Briefe*, II, 208.

fermant la porte de son théâtre et celles des autres théâtres de Vienne.

L'expérience faite par Anzengruber avec *Roc et Acier* vient confirmer celle de *Retour au Foyer*. Quand l'auteur porta sa pièce à la direction du théâtre An der Wien, le 31 décembre 1886, on lui déclara aussitôt qu'elle ne serait pas donnée avant la saison suivante. Anzengruber comprit et n'insista plus.

La méfiance d'Anzengruber envers Jauner avait donc été fondée. Les années passèrent sans qu'aucune des promesses faites en 1884 fût tenue : Les représentations modèles des *Analphabètes* et du *Ver rongeur* n'eurent pas lieu. *Braves gens du faubourg* ne fut pas donnée. Les pièces spécialement écrites pour Jauner : *Retour au Foyer* et *Roc et Acier*, ne furent pas représentées. Et, comme Jauner avait l'exclusivité pour toutes les œuvres dramatiques d'Anzengruber, aucun autre théâtre de Vienne n'était autorisé à les donner. De sorte que, jusqu'en 1888, le seul théâtre dont Anzengruber pût disposer dans sa ville natale était le petit Fürsttheater, au Prater. Jauner avait donc réussi, après le beau Cycle de 1884, à condamner Anzengruber au silence pendant quatre ans.

Refusée à Vienne, la comédie de Noël s'était réfugiée à Baden, en 1885, et à Gratz, en 1886, où Rosegger fit un compte rendu si élogieux de la pièce que Johannes Nordmann la proposa pour le prix Grillparzer, d'un montant de deux mille florins, prix accordé à Anzengruber, le 24 janvier 1887.

L'année suivante, *Retour au Foyer*, cette comédie spécifiquement viennoise, remporta un beau succès à Berlin. Alors, seulement, Vienne accepta de la jouer, le 19 décembre 1889. Anzengruber était mort le 9.

C'est à l'Opéra de Vienne que *Roc et Acier* eut sa première représentation — privée — donnée par des acteurs du Burgtheater au bénéfice de leur société de secours mutuel : « Schröder », le 6 novembre 1887. Ce fut une fête d'une signification particulière pour l'auteur, dont la dernière « Première » à Vienne remontait au 25 décembre 1879. Il se sentait « réhabilité » (25). A la fin du deuxième

(25) *Briefe*, II, 236.

acte, Bettelheim s'était rendu dans la loge d'Anzengruber : il l'y trouva transfiguré, muet d'émotion, ne pouvant proférer qu'une seule phrase : « Comme ils jouent bien ! » (26)

Après l'accusation, dont il avait tant souffert, d'être un écrivain épuisé, vidé, cette éclatante réhabilitation était douce à son cœur, plein de gratitude pour les acteurs du Burgtheater.

***

En 1884, donc, en s'approchant de Jauner avec une extrême méfiance, Anzengruber ne s'était pas trompé. Aussi, son humeur aigrit-elle d'année en année. En 1886, sa carrière dramatique lui inspire un profond dégoût.

On lui prodiguait des encouragements. Bettelheim, notamment, continuait sa campagne pour le théâtre populaire. En 1884, il avait déjà disposé d'une somme de cinq cent mille florins, pour fonder un théâtre qu'il aurait voulu placé sous le nom de Raimund et dirigé par Anzengruber. Un comité avait été formé. Mais Anzengruber, prudent et sage, malgré son envie de revenir sur la scène, fit échouer le projet ; il n'aimait pas les aventures. Il demandait un capital d'au moins huit cent mille florins.

En 1885, Muller-Gutenbrunn, se joignant à la petite troupe des hommes de bonne volonté, lança sa brochure : *Vienne a été une ville d'art dramatique.* Le verbe était au passé. La critique, dont la brochure était pleine, s'en prenait violemment aux théâtres existants. Pour l'auteur, seule, la fondation d'une nouvelle salle de spectacles pouvait assurer un avenir meilleur.

En juin 1886, le professeur Collins élabora les statuts de cet établissement et les publia le 19 décembre. Ainsi, aucune année ne passait sans que la question cruciale ne rebondît. Mais on en était toujours aux statuts, aux vœux, aux phrases. Anzengruber avait besoin de réalisations ; en attendant, toute cette campagne nuisait à ses rapports avec Jauner, personnage critiqué et menacé.

La querelle éclata en 1886, quand le conseiller municipal Matze-

---

(26) Bettelheim : *Anzengruber*, 153.

nauer, le 27 octobre, demanda la fondation de prix pour couronner des pièces populaires viennoises (27). Depuis longtemps, Jauner soupçonnait Anzengruber d'être un des instigateurs de la campagne lancée par Bettelheim. Ne pouvant pas se venger sur les autres, c'est sur Anzengruber qu'il déchargeait sa colère. Il en voulait aussi à celui-ci de s'être adressé au Carltheater pour organiser le cycle de ses pièces anciennes, que Jauner avait refusé de donner.

La proposition de Matzenauer lui servit donc de prétexte pour attaquer Anzengruber et l'humilier en public, en faisant paraître, avec Walzel, son collègue, une déclaration disant qu' « ils payaient depuis des années un traitement annuel à l'un des plus connus parmi les auteurs dramatiques populaires, sans que leurs efforts eussent été, à leur grand regret, couronnés de succès ». Mais Bettelheim riposta dans la *Deutsche Zeitung* (novembre 1886), en dévoilant courageusement les dessous de cet acte de vengeance, destiné à discréditer la carrière d'Anzengruber et à faire échouer le cycle de ses pièces, dans un théâtre autre que celui An der Wien.

Néanmoins, Anzengruber se croyait toujours engagé par Jauner, et, pendant que le Carltheater, dans ses représentations du dimanche après-midi, donnait *Le Curé de Kirchfeld, Le Paysan parjure, Les Analphabètes* et *La Main et le Cœur,* devant des salles combles — succès qui mettait en pleine lumière le grand tort qu'avait Jauner en les étouffant au théâtre An der Wien — Anzengruber écrivait *Roc et Acier,* pour tenir son engagement. La représentation de la pièce, nous le savons, fut immédiatement remise à une date ultérieure.

Entre temps, la campagne pour la fondation d'un théâtre populaire était entrée dans sa dernière phase, celle de la réalisation. Le 20 mai 1887, Anzengruber put annoncer à Bolin qu'on s'apprêtait, à Vienne, à construire un nouveau théâtre, consacré uniquement à la représentation de pièces populaires (28), et dont l'ouverture était prévue pour 1888.

Débarrassé de Jauner, un mauvais cauchemar semblait prendre

---

(27) Castle : *Anzengruber,* I, 156.

(28) *Briefe,* II, 232.

fin : l'aurore d'une période nouvelle se leva. A Berlin, *Le Curé de Kirchfeld* fut brillamment représenté au Deutsches Theater, le 26 octobre 1888. *Retour au Foyer* (dont le décor, peint par Kautsky, à Vienne, était si beau qu'Anzengruber regrettait que pareille œuvre dût quitter sa ville natale), fut donné au Lessingtheater (29). Le 22 novembre, Francfort lui envoya le Prix de la Fondation Peter Wilhelm Muller. Et à Vienne même, il avait, le 15 septembre, signé un contrat de trois ans avec Bukovics, directeur du Deutsches Volkstheater, nouvellement fondé, et accepté d'écrire la pièce d'ouverture. Il allait enfin pouvoir reconquérir sa ville natale. Le théâtre dont il avait besoin, son théâtre, venait d'être fondé. Son portrait avait d'ailleurs été peint au plafond du Deutsches Volkstheater, à côté de ceux de Raimund et de Nestroy, tandis que la corporation des chapeliers, pour l'honorer, lança le chapeau Anzengruber (30). Les honneurs — pour parler avec lui — s'accumulaient sur sa tête, et l'argent dans ses mains (31) : concours heureux de circonstances, auquel il n'était pas habitué et sans lequel il n'aurait peut-être plus écrit de pièces, car il venait de traverser une crise inquiétante.

Le pessimisme d'Anzengruber, son hostilité pour tout ce qui concernait le théâtre, n'avait fait que s'accentuer depuis des années. Bolin avait beau essayer de le manœuvrer, c'était peine perdue. La perspective de pouvoir enfin se remettre à écrire dans des conditions meilleures le laissa longtemps indifférent.

Si vous êtes possédé du diable dramatique, écrivait-il, le 20 mai 1887, à Bolin, moi je ne le suis plus, il m'a quitté inopportunément, au moment même où l'on se propose à Vienne de construire un Deutsches Volkstheater (32).

Bolin ne cesse de le harceler ; mais Anzengruber trouve mille raisons à lui opposer.

Les dispositions dans lesquelles il accepta de devenir dramaturge du nouveau théâtre, les voici ; on les trouve dans les aveux d'un auteur terriblement dégrisé :

---

(29) *Briefe*, II, 248.
(30) *Briefe*, II, 248.
(31) *Ibidem*.
(32) *Briefe*, II, 232.

Je dois recommencer à écrire des pièces pour le nouveau Deutsches Volkstheater de Vienne, institution dont beaucoup de gens se promettent beaucoup, mais quoi ? Personne ne sait le dire ; moi non plus. C'est pourquoi je formule les meilleurs vœux, c'est le mieux qu'on puisse faire en pareille circonstance. Ni ma plume, ni mon cœur ne se signaleront par leur rapidité ; car toutes mes vieilles illusions de « réformateur » se sont évanouies. Le théâtre est un lieu de distraction semblable à tous les autres, et celui qui entreprend de faire autre chose que d'amuser les gens, se rend simplement inutile et se prive de recettes. J'écrirai la pièce demandée aussi bien que je le pourrai (33).

Bolin finit par le sermonner vertement (34). Mais Anzengruber n'a plus besoin de remontrances, en novembre 1888. Le courage lui est revenu avec les témoignages d'amitié et de respect. S'il n'a pas encore le sujet, il n'a plus peur de ne pas en trouver. « Nous réussirons ! » Mais ce n'est tout de même pas la confiance d'autrefois ; il souhaite, avec une secrète angoisse, que Bolin ait raison en admettant que l'auteur du *Curé de Kirchfeld* et de tant d'autres pièces possède encore la capacité de travail dont il avait fait preuve autrefois (35).

Puis, il se met en quête d'un sujet. La farce *Le Coucou* doit être abandonnée. Il continue à chercher. Finalement, Bolin lui vient en aide en lui suggérant de dramatiser la nouvelle : *Savoir, c'est souffrir* (1897). Anzengruber écoute le conseil de son ami et écrit *La Tache sur l'Honneur*. Commencée le 9 mars 1889, la pièce est terminée le 10 mai.

Dans sa maison de Penzing, il en lit le premier acte à Bukovics.

De toute ma vie, écrivit plus tard celui-ci à Bettelheim, je n'oublierai la profonde impression que cette audition m'a laissée. Anzengruber, le cigare traditionnel aux lèvres, portant un pantalon court et taillé à coups de ciseaux arbitraires, une chemise de nuit bouffant sur le devant du pantalon et ouverte au cou, une veste de drap usée qui pendait aux épaules — il a toujours été en conflit avec la mode — mais quel géant dans l'art de conter et de dramatiser ; comme il savait plonger l'auditeur dans une joie vive et lui arracher des applaudissements frénétiques.

Anzengruber. — Ma pièce vous plaît donc ?... Voyez-vous, quand j'écris,

---

(33) *Briefe*, II, 244.
(34) *Briefe*, II, 249.
(35) *Briefe*, II, 249.

je vois les gens devant moi, je les entends parler, je les promène sur la scène.

Buk. — Vous mettrez donc vous-même votre pièce en scène ?

Anzengruber. — Non. Mon ami Martinelli s'occupera de cela. Il me connaît, me comprend et me débarrasse de ce souci. Pendant ce temps, je commencerai une autre pièce (36).

La censure ne fit que quelques observations, insignifiantes. Le rapport de la direction de la police était même élogieux.

La première représentation, qui eut lieu le 14 septembre, fut suivie de dix-huit autres. De Vienne, la pièce passa à Munich, où, jouée par la troupe de Hofpauer, elle tint la scène pendant plus d'un mois. Et, de Munich, Hofpauer la porta à Erfurt, Weimar, Kassel, Leipzig et Berlin. C'était un beau succès pour Anzengruber.

***

La Tache sur l'Honneur devait rester sa dernière œuvre dramatique. Car il mourut trois mois après la première représentation de cette pièce, rapidement, inopinément, comme abattu par un mal narquois. En réalité, il était affaibli depuis longtemps, mais sans le laisser voir, par des souffrances physiques et morales.

En 1879, déjà, il avait eu l'impression — nous l'avons signalé — d'entendre Dame Atropos manier ses néfastes ciseaux (37) ; il avait alors profité des circonstances particulièrement favorables pour traiter avec des éditeurs du Reich et monnayer ses œuvres de conteur. Dès cette époque, aussi, il avait éprouvé le « désir maladif » d'acquérir une petite maison, probablement pour assurer à sa nichée un toit qui lui appartînt, avec, en outre, un minimum de ressources provenant des œuvres. Il savait bien qu'une pareille prétention l'accablerait de soucis et de travail. Mais il ne reculait pas devant les sacrifices (38).

Il travailla sans relâche, heureux pendant les rares moments où il était dispensé de penser (39) et sentant presque toujours peser

(36) *Bettelheim : Anzengruber*, 157.
(37) *Briefe*, II, 48.
(38) *Briefe*, II, 45.
(39) *Briefe*, II, 51.

sur ses épaules « la pression », l'obligation, la nécessité de gagner de l'argent pour pouvoir vivre (40). En mars 1880, l'idée d'une mort peut-être prochaine l'obséda de nouveau. Il soupçonna qu'il n'atteindrait pas sa cinquantième année (41).

Néanmoins, il ne cessa de produire ; mais, après le grand effort fourni en 1886, son épuisement fut tel qu'il ne supportait plus la vue de l'encre et du papier (42). Pendant des mois, il souffrit d'une apathie qui le rendit profondément malheureux et lui interdit presque d'écrire des lettres. Il avait un besoin urgent de repos, alors qu'il se trouvait placé devant la nécessité impérieuse d'écrire encore et d'attendre des revenus, comme un éternel débutant, comme un prolétaire éternellement démuni de ressources.

Moi aussi, confie-t-il à Ada Christen, je voudrais parfois être un peu lâche et fatigué ; mais dans la lutte pour la vie, le gendarme Souci, attaché à mes pas, stimule mon courage d'une façon étonnante. Vu mon passé littéraire, j'aurais, si la justice régnait, bien le droit d'être fatigué. Mais Dieu, sans la volonté duquel pas une tuile ne tombe du toit, ne me permet pas de réparer le mien, endommagé par la tempête. Je n'ai pas le droit d'être fatigué ; car il me faut travailler en prévision des grosses réparations que j'aurai à payer le jour où un violent ouragan se déchaînera sur moi (43).

Ainsi passa l'année 1887. Son état empire l'année suivante. Ses lettres se font de plus en plus rares. S'il n'écrit pas à Bolin avant le 15 juin, c'est qu'il était malade. Sans se plaindre, il note, en passant, que son état de santé est des plus mauvais (44). Les succès qu'on lui annonce viennent trop tard :

Car, entre nous, je me sens un peu fatigué, et mes articulations sont engourdies (45).

En mai 1889, il doit se rendre à Bad Hall, pour refaire un peu sa santé ébranlée ; il en revient amaigri et las.

Il invite néanmoins ses amis à venir chez lui l'entendre lire sa

---

(40) *Briefe*, II, 59.
(41) *Briefe*, II, 74.
(42) *Briefe*, II, 232, 233.
(43) *Briefe*, II, 237.
(44) *Briefe*, II, 242.
(45) *Briefe*, II, 247.

pièce, récemment terminée. Le 3 juillet, il fixe à Max Hofpauer les conditions dans lesquelles il est prêt à céder le droit de représenter *La Tache sur l'Honneur* en Allemagne et en Autriche : à savoir, cinq cents marks, plus un minimum de 3.000 marks de tantièmes, pour la période allant du 15 septembre 1889 au 15 septembre 1890. Quelques jours plus tard, il promet à Erich Schmidt d'aller sans faute à Berlin, pendant la saison de 1889 à 1890. Le 6 août, Bukovics porte *La Tache sur l'Honneur* à la censure, qui se montre particulièrement indulgente. Mais voici que, deux jours après, une effroyable catastrophe morale éclate dans la vie conjugale d'Anzengruber, enterrant sous ses ruines le foyer de celui-ci et le peu de bonheur qui lui était resté jusque-là.

C'était le soir du neuf août, raconte Bettelheim. Anzengruber vint au café plus tard que d'habitude. Il se mit à manger et à boire sans rien dire, comme les autres fois. A quelqu'un qui lui demanda pourquoi Tyrolt n'avait pas assisté à l'audition de la nouvelle pièce, il répondit calmement qu'il était à Gutenstein et qu'il s'était très gentiment excusé par lettre.

— Que lui avez-vous répondu ?

— Rien. Je n'ai pas le temps, en ce moment, de m'occuper de ces choses-là. Ma femme me quitte demain.

— Ah ! Dans quelle station balnéaire se rend-elle ?

— Elle me quitte pour toujours. Après seize ans de mariage, nous divorçons.

Suivirent des détails, des motifs, des faits, exprimés en hâte et en colère. Le souvenir du plus misérable journalier qui eût décrit un sort pareil avec tant d'émotion serait resté gravé dans notre mémoire, sanctifié par l'explosion d'une telle douleur (46).

Le 5 octobre, il annonça son infortune à Bolin :

Ma femme, généreuse avec mon argent, et prodigue de ses faveurs, a fait des dettes insensées et s'est amourachée d'un agent de police, avec lequel elle vit encore en ce moment (47).

Contre un prêt de deux cent cinquante florins, Adelinde consentit à divorcer et quitta Penzing le 10 août. Deux jours plus tard, Anzengruber quitta à son tour la maison pour laquelle il

---

(46) Bettelheim : *Anzengruber*, p. 160.

(47) Passage supprimé dans l'édition des *Briefe* par Bettelheim, mais qui figure dans les *Œuvres*, XV, 3, 408, et Castle, I, 164.

avait fait tant de sacrifices, la mit en vente et s'installa au numéro 53 B de la Gumpendorferstrasse, Vienne (VI[e]). De ses enfants, il garda les garçons auprès de lui et confia la fillette à sa cousine Holzinger.

Ses amis, naturellement, lui prodiguaient leurs plus sincères consolations. Mais rien ne put détruire en lui la conviction que « la Tache sur l'Honneur » ne s'effacerait plus jamais. A son journal intime, il confia ses souffrances cachées, ses souvenirs soudain étrangement illuminés.

Elle (Adelinde) ne peut pas rester à la surface. Toujours elle plonge dans le cloaque de boue et de bassesse d'où elle émerge parfois, momentanément.

Une histoire semblable s'est passée, il y a huit ans.

Je connaissais sa famille. C'est ma faute si j'ai dû subir toute l'école de la souffrance, avant d'arriver à comprendre que la pomme ne tombe pas loin du pommier.

Au fond, c'est moi le responsable. Notre mariage a duré juste le nombre d'années qui fait la différence entre mon âge et celui de ma femme... Seize ans ! Elle n'était pas libre. Elle avait dix-huit ans ; moi, trente-quatre. J'avais juste l'âge qu'elle a maintenant. Je pouvais prévoir beaucoup de choses.

Comme elle n'était pas celle que je croyais, elle ne pouvait que dépérir auprès de moi. Je ne dois pas lui faire payer sa faute plus durement que ne la lui fera payer le sort.

La plupart des maris se trouvent dans des situations qui ne leur laissent guère le temps d'être des maris. Mais, durant le peu de temps dont ils disposent pour jouir de la vie de famille, ils sont souvent plus heureux que ceux qui ont le loisir d'être des maris. Mariages d'écrivains !!!

Rendre heureux est un bonheur. C'est un malheur de n'y pas réussir, malgré toutes les peines que se donne un cœur aimant.

J'ai besoin d'amour maintenant ! Ma femme m'a trompé... pendant seize ans, dès le début... Mes enfants sont encore trop jeunes pour me comprendre (48).

Puis, vint le 29 novembre 1889, date de son cinquantième anniversaire, qu'il n'avait pas cru atteindre. Ses amis lui préparaient une belle fête. Au dernier moment, une lettre d'Anzengruber les pria de la retarder.

Trois jours avant, il avait été opéré pour une inflammation du

(48) *Œuvres*, XV, 3[e] partie, pp. 409-410.

tissu cellulaire à l'anus. Le 1er décembre, on pouvait le croire guéri. Le huit, une deuxième intervention chirurgicale devint nécessaire ; elle fut fatale. Le 9, ne pouvant rien écrire pour le *Figaro*, il s'adressa au secrétaire de Waldheim : « Je n'ai pas d'idées. Je suis un pauvre petit chien. » Il mourut le lendemain.

Les dernières lignes de sa main, dans son carnet, sont celles-ci : « Il me reste un peu de temps ; puis, j'irai là où tous me rejoindront. »

Devant le cercueil de l'ami, Ganghofer rappela aux fidèles du disparu l'évangile de Jean, le Casseur de pierres :

Rien ne pourra t'arriver, si tu es étendu à six pieds sous le sol, ou si tu revois mille fois encore le monde qui nous entoure, rien ne pourra t'arriver ! Car tu fais partie de tout, et tout fait partie de toi. Rien ne pourra t'arriver.

Mais, la tombe à peine fermée, la vieille querelle se ralluma dans la presse viennoise : Pour ou contre Anzengruber !

IIe PARTIE

LES IDÉES

Dans la première partie de notre étude, nous avons esquissé la vie de Louis Anzengruber, en insistant sur l'histoire externe de sa réforme du théâtre populaire. Le moment est venu, à présent, de définir le contenu philosophique et moral de son œuvre dramatique.

La réforme de Louis Anzengruber a porté, à première vue, moins sur la forme que le sur le fond de la vieille pièce populaire, c'est-à-dire : sur les idées. Dès le début, il s'est efforcé d'instruire et d'éduquer la masse, de la convertir à une philosophie plus libérale, plus moderne. Il était né prédicateur et, pour employer un terme cher à ses disciples, évangéliste. La pièce à thèse, alors en vogue, convenait à son tempérament raisonneur et combatif, à son esprit d'idéaliste irrité par les injustices humaines, à son penchant pour des utopies sociales.

Le romantisme avait laissé des traces indélébiles sur ce Viennois devenu célèbre en 1870 seulement, mais né en 1839, et abondamment nourri de la littérature populaire sentimentale et socialisante, telle qu'elle fleurissait dans la première moitié du XIX^e^ siècle, et dont l'écho sonore a retenti successivement dans les œuvres marquantes d'Augier et de Dumas, de Zola et d'Ibsen.

Etudier le contenu philosophique et moral de l'œuvre d'Anzengruber, c'est déterrer le vieux programme romantique de l'émancipation humaine. L'anticléricalisme d'une George Sand, pour ne nommer qu'elle, sa haine de l'Eglise romaine, réapparaissent dans les drames paysans d'Anzengruber. Parfois, on croit entendre la voix de Michelet, lançant de graves accusations contre le prêtre et le confessionnal. Mais peu importent les noms ; dans le cas qui nous occupe, c'est toute une école littéraire, toute une chapelle philosophique, dont la symphonie se perpétue dans l'œuvre d'un de leurs nombreux adeptes.

L'originalité d'Anzengruber consistera donc moins dans la nouveauté des problèmes que dans l'art d'exprimer les idées du siècle dans une formule personnelle.

Des liens de parenté rattachent Anzengruber à Augier, prédicateur comme lui (avec Dumas) — au moment où les hommes de lettres, de nouveau, dédaignaient de jouer le rôle de prêtre, d'apôtre ou de philosophe (1).

Les différences, cependant, sont aussi évidentes que la parenté : Anzengruber pénètre chez le paysan, l'ouvrier, les petites gens ; Augier (et Dumas) restent fidèles à la bourgeoisie, aux milieux aisés. Anzengruber se sert d'un idiome populaire façonné par lui ; Augier (et Dumas) écrivent le langage élégant du théâtre parisien. Finalement, ce qui nous intéresse surtout pour le moment, Augier (et Dumas) « continuent la tradition de corriger les mœurs en les peignant » (2). Anzengruber lui, se dresse non seulement contre des mœurs répréhensibles, mais contre des institutions fondamentales de la société contemporaine. Augier (et Dumas) touchent à de graves problèmes, Anzengruber à des problèmes dangereux, traités parfois avec haine et parti-pris (3).

Au delà du crime de Ferner, par exemple, Anzengruber incrimine la religion ; au delà de la question d'argent, il dénonce la malfaisance de la propriété ; au delà de certains abus de pouvoir, il s'en prend à l'autorité, ecclésiastique ou civile (4).

Dépassant le moraliste, le sociologue brandit la hache de la démolition. Un monde, traité de suranné, subit des assauts renouvelés. Les admirables pièces paysannes, captées en pleine source réaliste, débordant de fraîcheur et de gaieté, renferment, sous des dehors riants, une impitoyable critique des croyances religieuses.

---

(1) Avec Paul Heyse, Augier est proclamé par Anzengruber « auteur d'une valeur incontestée » (ein ausgemachter Dichter). Voir *Œuvres*, XV, 3. p. 238. Dumas, par contre, ainsi que Feuillet et Sardou, sont des « poupées ». Voir *Œuvres*, VIII, p. 236.

(2) F. Strowski : *Tableau de la Littérature française au* XIX^e^ *et au* XX^e^ *siècles*. 100^e^ édit., p. 337.

(3) Opposer *La Main et le Cœur* à M^me^ Caverlet. Voir la première partie de notre étude, chap. IV.

(4) *Roc et Acier*, *Les Analphabètes*, par exemple.

Ailleurs, Anzengruber aborde la question sociale sur un ton conciliant avec, au fond, des revendications toutes neuves, en un certain sens : subversives. De même, les injustices et les méfaits de la richesse ne cessent de stimuler son esprit acerbe, dans des accusations ouvertes ou voilées (5). Nouveau Hamlet, avec un vaste regard circulaire sur toute la société contemporaine, on l'entend répéter sans relâche qu'il y a quelque chose de pourri dans l'Etat de Danemark.

Il faut ajouter, pour plus de justice, qu'en tout cela, Louis Anzengruber n'obéit pas à une envie perverse de détruire et de contempler des ruines fumantes. Déjà, son plan de reconstruction est en train de se réaliser. Symboliquement, les feux du couchant, dans *Roc et Acier*, les premiers rayons de l'aurore, dans *Le Paysan parjure*, indiquent, d'une façon tangible, en dorant le ciel encore rougi par des crimes abominables, l'intention de rebâtir un monde meilleur et soulignent sa foi dans la résurrection de l'humanité. Que faut-il croire ou laisser pour être heureux ? Comment l'homme, placé par le hasard aux différents échelons de la société, doit-il se comporter pour sauvegarder ses droits, et plus encore, remplir ses devoirs. Homme ou femme, paysan, ouvrier ou petit bourgeois, prêtre, notaire ou rentier, vous devez tous avoir votre idéal de la vie humaine, moral et social ! Anzengruber vous en suggère un. Mais, auparavant, croit-il, une question primordiale doit être réglée, celle de la religion. Tout le problème moral moderne en dépend.

(5) Tendance « voilée », *Briefe*, I, 299.

LIVRE PREMIER

CRITIQUE DE LA RELIGION

CHAPITRE PREMIER

L'Eglise et le Prêtre

Depuis longtemps, ils ont oublié les paroles que je prononce devant vous de tout mon cœur : Je vous bénis !

(Anzengruber, **Œuvres**, II, 100.)

***

Chronologiquement et logiquement, *Le Curé de Kirchfeld* tient la première place dans la liste des pièces d'Anzengruber. Il sert d'introduction à toutes celles qui font la critique de la religion. Ce drame est celui du curé de campagne ; mais, sur l'arrière-plan, s'esquisse le tableau de l'Eglise catholique en Autriche, sous le Concordat, avec, d'un côté, les fastueux princes de l'Eglise, à l'esprit politicien, maîtres absolus dans leurs diocèses, et, de l'autre, le bas-clergé, prolétariat pauvre, malheureux et méprisé.

Dans l'Eglise, comme ailleurs, les victoires ne servent qu'à augmenter le pouvoir des grands sans améliorer le sort de la masse anonyme. En Autriche, le triomphe du parti ultramontain, en abolissant le contrôle de l'Etat sur l'Eglise, institua une théocratie épiscopale toute puissante : Rauscher à Vienne, Schwarzenberg à Salzbourg. Non que ces dignitaires de l'Eglise aient manqué de mérites. L'un et l'autre se sont signalés par de fortes qualités intel-

lectuelles (1) ; mais tous deux se sont faits les champions d'un régime de contrainte. L'un d'eux a persécuté les protestants du Zillertal (1837) ; l'autre, qui jouissait de l'entière confiance de l'empereur, son ancien élève, a lourdement pesé sur la liberté de la pensée. En 1859, un mot de lui a suffi pour empêcher la reprise de *Moine et Soldat*, pièce inoffensive de Friedrich Kaiser, dans laquelle un prieur de l'Ordre des Augustins démasque un affilié des Jésuites.

Cette dictature épiscopale ne s'était pas imposée du jour au lendemain. Elle avait été précédée d'une longue lutte contre les prêtres libéraux, admirateurs de Joseph II, dont le désir avait été de répandre en Autriche « une Eglise rationaliste, morale et pure » :

Au lieu de moines, disait-il, je veux avoir des prêtres prêchant non pas les romans des saints, mais le saint Evangile et la Morale. (Lettre au Cardinal Hrezan.)

Chez Bernard Bolzano, prêtre selon le cœur de Joseph II, la raison humaine triomphait jusque dans les problèmes les plus ardus de la religion. Il avait essayé de fonder tous les dogmes, les mystères y compris, sur la simple logique. En morale, il prenait le bonheur pour critère.

Le Christianisme, disait-il, n'est pas convaincant parce qu'il émane de la Révélation, mais parce qu'aucune autre religion ne contribue autant que lui au bonheur et au progrès de l'humanité (2).

Bolzano fut persécuté et brisé par l'Eglise, dès 1819. Cependant, d'autres prêtres suivirent son exemple. Le libéralisme gagnait du terrain dans tous les pays catholiques. Lamennais, en France, Rosmini, en Italie, Döllinger, en Allemagne, proclamaient la liberté individuelle, la liberté de la science, la liberté de la conscience. Le meilleur représentant du libéralisme catholique en Autriche était Anton Günther, qui, en revendiquant « l'Eglise libre dans l'Etat libre », et « la Science libre dans l'Eglise libre », s'exposait aux brimades de ses supérieurs. Il flairait le danger, en 1845, quand il posa à un ami cette question anxieuse : « Est-ce que Rome continuera à laisser la science s'épanouir ? Ou lui mettra-t-elle la muselière

(1) C. Wolfsgruber : *Kardinal Rauscher ;* C. Wolfsgruber : *Friedrich Kardinal Schwarzenberg*, et *Allgemeine deutsche Biographie.*

(2) Friedjung : *Œsterreich von* 1848 *bis* 1860, II, 442.

tout à fait ? » La persécution officielle de Günther commença en 1851.

En 1855, la réaction triomphante balaya le libéralisme catholique autrichien. Les lois du 18 et du 28 avril 1850, en rendant la liberté à l'Eglise, marquèrent la chute du Joséphisme. Cinq ans plus tard, par le Concordat du 18 août 1855 (3), Vienne — après Berlin et Munich — capitula devant Rome. François-Joseph alla si loin dans sa soumission qu'il reconnut le droit canon comme base de sa propre législation et abandonna au clergé tout l'enseignement primaire et le droit de censure. La loi du 1er janvier 1857 lui donnait la juridiction en matière de mariage, de sorte que l'Autriche, dépassant en largesse la généreuse Prusse de Frédéric-Guillaume IV, battait le record des privilèges accordés à l'Eglise catholique.

Cette dictature de Rome et de l'épiscopat, étendue à l'éducation de la jeunesse, à la vie conjugale de l'adulte, à la vie intellectuelle de tout un peuple, dura un peu plus de dix ans, jusqu'au moment où les *Trois lois interconfessionnelles*, approuvées par l'Empereur, le 25 mai 1868, rendirent aux tribunaux laïcs le droit de statuer en matière de mariage et débarrassèrent l'enseignement de la tutelle cléricale. Ce fut une grande victoire ! Grillparzer, membre de la Chambre des Seigneurs, y apporta sa petite contribution. De joie, Vienne s'illumina (4). Qui aurait mieux senti la portée de ce changement politique et plus goûté le triomphe des idées libérales que le jeune Anzengruber, dont le cœur, au moment de sa plus profonde détresse, avait gardé intacte sa grande passion des idées modernes de démocratie et d'affranchissement !

C'est pourquoi il décida de résumer encore une fois ce grand débat historique, d'analyser avec précision la contrainte jadis subie par les consciences et de compatir publiquement avec les victimes de l'Eglise : clercs ou laïcs. Il n'avait pas manqué, en effet, de discerner la grande pitié des prêtres catholiques, et la torture morale à laquelle l'Eglise les expose parfois. Dans son *Curé de Kirchfeld*,

---

(3) F. Jacobson : *Das österr. Konkordat von* 18. *August.*, 1855 (Leipzig, 1856).

(4) Ehrhard : *Franz Grillparzer*, p. 48. Voir la fin de notre chapitre : La Découverte du Paysan.

Anzengruber a tracé le portrait d'un des nombreux prêtres libéraux dont nous avons parlé. Son nom est symbolique : il s'appelle Hell. C'est un excellent curé. Dans toute la paroisse, un seul le hait. Encore cet ennemi des prêtres ne peut-il s'empêcher de faire l'éloge de celui-ci.

Tu as été le meilleur qu'on ait jamais vu à Kirchfeld et, peut-être, dans dans tout le pays. Tu as répandu dans cette commune le vrai christianisme. Sans clef, tu as fermé les auberges. Tu as paralysé les bras de ceux qui cherchaient querelle dans les bals. Les pires ivrognes n'osent plus couvrir de honte leur curé et sa paroisse ; ils font demi-tour devant la tentation. Ton école marche admirablement. Ta parole, enflammée et convaincante, est méditée par les gens de Kirchfeld, et ils en parlent. Je ne citerai pas les bons exemples que tu as donnés. Je ne parlerai pas des bienfaits dont tu as comblé les pauvres. Je ne dirai pas de quel secours tu as été pour un certain nombre de paysans. Tu as remis d'aplomb leurs affaires, sans que jamais personne ait su d'où tu tirais tout cet argent. Toujours tu as été le premier et le dernier (5).

On ne pouvait qu'applaudir à un apostolat mûrissant de si doux fruits. A y bien regarder, cependant, on constatait que ce dévouement et cette charité constituaient un christianisme assez vague. Tel pasteur protestant, tel administrateur laïque n'aurait pas agi autrement. Le catholicisme contient des règles de doctrine et de combat, des articles de foi édictés par Rome. Qu'en pensait Hell ? Il était un admirable conducteur d'âmes; était-il aussi un fils soumis de l'Eglise ? Non. Car il revendiquait le droit d'interpréter librement la religion. Il ne conduisait pas ses paroissiens aux lieux de pèlerinage. Il ne condamnait pas les mariages mixtes. Il n'admettait pas l'idée d'une Eglise militante, ni celle d'une Eglise monarchique et hiérarchique. Sa religion était tellement personnelle qu'il ne tenait aucun compte des prescriptions des évêques lorsque sa conscience s'y opposait. La paroisse et lui formaient un monde indépendant. Au-dessus d'eux, régnait Dieu, un dieu qui console et guérit. Dans le rythme de la vie, Hell avait, un jour, perçu le chant de la souffrance humaine. Depuis, il menait la lutte contre la misère, sous toutes ses formes, au nom du Dieu de l'Amour. En quoi cela regardait-il les évêques ?

Ce conflit avec l'Eglise, Anzengruber a tenu à le préciser dans

(5) *Œuvres*, II, 4.

l'épisode Finsterberg, nom également symbolique. Le concile du Vatican, du 13 juillet 1870, avait proclamé le dogme de l'infaillibilité papale et provoqué, en Allemagne et en Autriche, un fort mouvement d'opposition. Sur quarante-trois prélats autrichiens et seize allemands, quarante-six avaient voté avec la minorité. Il y eut des défections jusque dans les rangs des fidèles. Rosegger se détacha, ce jour-là, de l'Eglise de Rome (6). Depuis longtemps en désaccord avec la religion catholique, Anzengruber profita de l'occasion pour ranger son curé de Kirchfeld parmi les ennemis du nouveau dogme. Le comte Finsterberg, hideux réactionnaire, ayant eu vent des opinions étranges professées par son ancien protégé, essaie de le ramener dans le droit chemin. A Hell, qui refuse de reconnaître Rome comme véritable patrie, il rappelle les notions de hiérarchie et d'obéissance. Peine perdue, celui-ci déclare n'admettre que l'autorité de son « cœur », et, tout en protestant de sa fidélité à l'Eglise catholique, étale largement sa sympathie pour Luther et Calvin, hommes du progrès, contrastant avec l'Eglise catholique, embourbée dans le passé. A ces mots, on pense machinalement à telle page de *Lélia*, où, non seulement les mêmes idées sont exprimées en termes semblables, mais où l'on trouve aussi formulée la grande revendication de la pièce d'Anzengruber : l'abolition du célibat ecclésiastique, dont nous parlerons plus loin.

Au drame de la foi du prêtre s'ajoute, souvent, celui né de l'isolement du curé dans sa paroisse. Tandis que les évêques s'en vont à la conquête du pouvoir, des curés de campagne, frustrés de toutes leurs ambitions, perdent leurs dernières illusions ; et leur zèle de pasteur d'âmes, au lieu de jaillir d'une profonde conviction et d'une vocation sincère, se fige en un morne devoir rempli par obligation. Dans *Le Paysan parjure*, Franz se révolte contre le dessein de son père de le destiner à l'Eglise.

Rien, s'écrie-t-il, ne pourra me déterminer à embrasser le métier à la fois le plus pénible et le plus chichement rétribué, vers lequel vous poussez vos fils, sans respecter leur volonté et sans demander l'agrément du ciel, les dérobant ansi à leur famille et à leur patrie, pour les voir végéter dans des paroisses pauvres où ils resteront ce qu'ils sont : des paysans, en soutane (7).

---

(6) A. Vulliod : *Pierre Rosegger*, p. 107.
(7) *Œuvres*, III, 51.

Dans un personnage épisodique du *Curé de Kirchfeld*, Anzengruber peint éloquemment la grande pitié de ces martyrs.

— Moi, dit le curé de Saint-Jacques-de-la-Solitude, je suis vieux, et je ne suis plus guère apte à grand'chose. Je vis là-haut dans la neige et la glace. Certes, je ne pouvais pas prévoir pareille fin de carrière : Mais qu'y faire ? Je suis le cadet d'une famille de paysans pauvres. Vous savez que c'est l'usage, chez nous, de laisser l'héritage à l'aîné. C'est pourquoi ils m'ont fait curé. En quittant le séminaire, j'ai laissé derrière moi beaucoup de camarades qui sont aujourd'hui de très hauts dignitaires de l'Eglise. Mais eux descendaient, pour la plupart, de familles connues. D'autres savaient se mêler adroitement de politique, quand l'intérêt de l'Eglise était en jeu... Ils ont fait carrière. Ne sachant me débrouiller comme eux, je fus transféré d'une paroisse à l'autre, pour finir là-haut... dans un village, où vous ne trouverez pas cinq personnes qui puissent vivre paisiblement à leur aise. Tous sont malmenés par la misère.

— C'est triste, très triste ! lui dit Hell. Comme vous devez être navré de voir tant de souffrance sans pouvoir y remédier en quoi que ce soit.

— Mon Dieu, répond le vieux curé, on s'y habitue. Moi-même, je vis comme eux, presque plus mal. Quelques-uns, qui ont de la fortune, vivent sûrement mieux que moi. Mais il y en a un qui vit dans un véritable dénuement : le maître d'école... Seulement, lui, aussi âgé, aussi débile que moi, se nourrit d'espoir. De quel espoir ? Il l'ignore lui-même.. (Puis, se rapprochant de Hell) : Mon cher confrère, excusez-moi de ce que je vais vous dire et gardez-en le secret. Le maître d'école peut et doit espérer. Si ce n'est pour lui, c'est pour ses chers enfants. Il a une brave femme qui l'encourage. Mais nous ? Nous n'avons rien de tout cela. On nous interdit de l'avoir. Me voici donc seul. Et personne ne me témoignera de l'affection quand je m'effondrerai (8).

Drame moral, qui vient s'ajouter au drame intellectuel. Affreuse solitude de toute une vie.

***

Il ne suffit pas à l'Eglise de bannir la science, c'est-à-dire de priver l'esprit du prêtre des plus pures jouissances de la spéculation ; il ne lui suffit pas de persécuter le libéralisme, c'est-à-dire d'enfermer le prêtre dans les ténèbres d'une prison où il se débat dans des crises de conscience sans issue ; il ne lui suffit pas de cou-

(8) *Œuvres*, II, 40-42.

per le prêtre du reste du monde et de le jeter dans une vie monotone et morne : elle le prive aussi de l'affection féminine et des joies de la famille, auxquelles le plus déshérité a droit, et qu'une loi éternelle de la nature a établies. Contre cette église cruelle, inhumaine, Anzengruber proteste vivement dans son *Curé de Kirchfeld*.

Le débat n'était pas neuf. Il commençait même à dater sérieusement. Au cours du XIX^e^ siècle, cette délicate question avait rebondi, aussi vigoureusement qu'au siècle de la Réforme, et avec le même insuccès.

Le célèbre concile provincial de 1267 (celui qui, du temps d'Ottocar de Bohême, organisa un farouche antisémitisme en Autriche) avait imposé le célibat au clergé autrichien et ordonné la dissolution immédiate des mariages de prêtres (9). Deux siècles et demi plus tard, la Réforme agit en sens contraire. De nombreux curés et moines quittèrent leur état et prirent femme, à l'instar de Martin Luther (10). Quelques curés, originaires d'autres provinces allemandes, vinrent à Vienne, comme pour y donner l'exemple des mœurs nouvelles. Le Souabe Paul Speratus y vivait avec une femme épousée secrètement. Hubmayer, ancien curé de Ratisbonne, fut brûlé vif à Vienne, en mars 1528, et sa femme noyée dans le Danube. Sébastien Pfauser, chapelain de Maximlien, était également marié et célébrait le culte presque à la façon luthérienne.

Du côté catholique, des voix s'élevaient pour adoucir la vie du prêtre. Dans son catéchisme de 1543, Nauséa, évêque de Vienne, demandait que l'on supprimât le célibat ecclésiastique et qu'on accordât aux laïques la communion sous les deux espèces. Il défendit ces revendications devant le Concile de Trente. L'empereur Ferdinand I^er^ (1558-1564) professait exactement les mêmes idées. La vague passa, mais reflua sous Joseph II. La Commission d'Etudes organisée par ce prince suggéra que les ordonnances établissant le célibat des prêtres fussent abolies, afin d'attirer à l'Eglise de vigoureux jeunes gens. L'Empereur, cependant, refusa (11). Au même moment, Blumauer, ex-jésuite, triomphait dans la littérature. Curalt, autre prêtre

(9) Richard Kralik : *Histoire de Vienne* (Paris, 1932), p. 70.
(10) Nagl-Zeidler : *Deutsch-österr. Lit.*, I, 477.
(11) Padover : *Joseph II* (Paris, 1935), p. 187.

défroqué, se signalait, avec Plarrer et Eybel, par ses libelles contre l'Eglise. L'ex-capucin Fessler se faisait protestant. Et Alxinger écrivait son poème contre le célibat.

L'idée était lancée ; les politiciens s'en emparèrent et, le 2 mai 1848, les radicaux demandèrent l'abolition du célibat ecclésiastique. L'Eglise tint bon, mais des prêtres, de plus en plus nombreux, se séparèrent d'elle : dès l'Avant-Mars, Michael Enk s'était tué ; Karl Sealsfield-Postl s'était enfui ; Smetana avait abjuré le catholicisme. A l'époque du *Curé de Kirchfeld*, Falb, ancien professeur de Rosegger, se fit protestant et prit femme. Nous ne citons là que des cas connus de tout le monde.

Beaucoup de prêtres, sans suivre ces exemples, ressentaient non moins amèrement la dureté de leur sort. De la vie humaine, il leur restait un rêve évanoui et des regrets. Le cas de Bolzano prouve de quel appui moral une amitié féminine peut être dans l'isolement du prêtre. A l'âge de quarante ans, il rencontra une femme sensible et cultivée, que la mort d'une fille chérie avait plongée dans une horrible souffrance. Le prêtre se penche sur cette âme de mère meurtrie, lutte contre la douleur, prodiguant les douces consolations chrétiennes, non sans laisser percer sa compassion d'homme, sa profonde sympathie. L'amitié naît. Des liens tendres se nouent, et le prêtre, persécuté, malheureux à son tour, puise du réconfort dans l'affection de cette femme vénérée. L'exilé trouve un foyer ; le solitaire une âme sœur. Sa vie en est élargie et embellie (12).

Nous ignorons si Anzengruber a connu l'histoire de Bolzano et d'Anna Hoffmann. La cas n'étant nullement isolé, il pouvait trouver ailleurs les éléments du drame de son héros. Chez lui, une jeune orpheline, Anna Birkmeier, recommandée comme servante par le curé de Saint-Jacques-de-la-Solitude, gagne l'affection de Hell. Il fallait beaucoup de tact et d'habileté pour dramatiser pareille aventure sans tomber dans la littérature vulgaire. Annerl, comme l'auteur appelle sa délicieuse héroïne, est belle et fraîche, franche et intelligente, douce et profondément honnête. Avec l'arrivée de cette

---

(12) *Bruchstücke zu einer künftigen Lebensbeschreibung des seligen Professors Bernard Bolzano*, von Joseph Hoffmann in Techobuz (mari d'Anna Hoffmann, l'amie de Bolzano).

jeune fille, une vie nouvelle commence pour Hell. L'idée qu'il se fait de ses devoirs de prêtre reste invariablement la même ; mais les chansonnettes d'Annerl, qui égaient soudain le presbytère, raniment en lui la nostalgie éternelle du foyer, le besoin d'aimer et d'être aimé. Annerl lui rappelle sa sœur défunte. Il voudrait la retenir près de lui pour toujours. Elle lui promet de ne jamais le quitter. En signe de son affection, Hell donne à la jeune fille une petite croix en or, souvenir de sa mère bien-aimée.

Leur bonheur est de courte durée. L'ennemi de Hell a surpris leur conversation, qu'il juge compromettante pour le prêtre. Depuis longtemps, il attendait l'occasion de se venger.

La voix de cette jeune fille retentit à tes oreilles comme le chant clair des oiseaux de la forêt. Ton regard quitte les livres pour se poser sur son petit visage frais. Tu lui as donné la petite croix de ta défunte mère. Bien qu'elle ne puisse t'appartenir, tu ne veux pas qu'elle appartienne à un autre. Tu veux la retenir auprès de toi, la garder toute ta vie.

Annerl n'a qu'une pensée : sauver Hell. Pour couper court aux bruits qui commencent à circuler dans la paroisse, elle offre sa main à un jeune paysan qu'ele avait jusqu'alors refusé.

Hell aussi s'engage dans la voie douloureuse du renoncement. Il délie Annerl de sa promesse et s'apprête à bénir lui-même le mariage de la jeune fille. Mais il souffre et hésite longtemps avant de trouver sa consolation dans l'idée qu' « aucun sacrifice n'est inutile ». Cependant, l'acte d'excommunication lui est remis en sortant de l'église où il a uni pour toujours à un autre celle qu'il aime de tout son cœur. L'idée du suicide traverse son esprit. Encore une fois, Annerl le sauve. Elle aussi s'est sacrifiée inutilement. Que deviendrait-elle si elle le voyait sombrer ? C'est dans les paroles et dans le regard de la jeune fille courageuse que Hell puise le suprême réconfort avant de gravir son calvaire de prêtre humilié et meurtri. Il se soumet à la dure réalité, avec la conviction que l'aurore d'une ère nouvelle ne tardera pas à se lever : celle d'une Eglise libre, des consciences affranchies, des prêtres réhabilités, enfin, dans leur dignité humaine.

***

Hell reste prêtre catholique.

Cette solution habile a sûrement contribué beaucoup à donner à la pièce de Louis Anzengruber le succès retentissant qu'aucune autre de ses pièces n'a connu. Les œuvres les plus dangereuses ne sont pas toujours celles inspirées par l'intransigeance. La franchise toute crue risque de faire le vide dans les salles de spectacle. Dans *Le Curé de Kirchfeld*, où le célibat ecclésiastique est vivement attaqué, la thèse se présente sous un angle sympathique : il s'agit d'un prêtre cultivé, généreux, dont le seul tort est le libéralisme, c'est-à-dire le goût vif de la liberté personnelle et l'amour éclairé de l'humanité. Il s'y ajoute un sentimentalisme poétique, absolument chaste, n'ayant rien de blessant pour un spectateur catholique moyen, auquel échappent, probablement, les inexactitudes de détail.

La littérature catholique elle-même ne possède-t-elle pas des romans narrant les tentations auxquelles le prêtre est exposé et les luttes morales qu'il doit mener contre la chair, au nom du devoir et de la discipline spirituelle ? Il n'en reste pas moins que les croyants bien informés, et les prêtres catholiques en particulier, retenaient les passages dirigés contre Rome et identifiaient aussitôt l'esprit hostile caché derrière l'aventure du curé amoureux.

Il est incontestable que certaines insinuations ne manquaient pas de netteté : telle la critique de l'ultramontanisme dans l'épisode Finsterberg ; la révélation du népotisme en haut lieu, auquel faisait pendant la pitié du bas-clergé, décrite par le curé de Saint-Jacques ; et, surtout, le cri de méfiance lancé au peuple d'Autriche contre les agitations politiques de l'Eglise sous le voile des pèlerinages et des réunions. Aussi, l'épiscopat comprit-il le « Sus au clergé ! » qu'Anzengruber proférait d'une voix encore timide ; on pouvait s'attendre à pire. L'attitude d'Anzengruber ne tarda pas à se préciser dans ses pièces ultérieures où, au lieu d'employer les demi-moyens, comme dans *Le Curé de Kirchfeld*, il préféra lutter à visière ouverte.

En effet, le prêtre et l'Eglise allaient réapparaître fréquemment dans le théâtre d'Anzengruber, rarement pour laisser une impression favorable. Deux fois seulement, le rôle du prêtre est impeccable. Le curé Gottwalt, dans *La Tache sur l'Honneur* (*Der Fleck auf der Ehr*) est un vieillard aux cheveux blancs, d'un cœur aussi bon

que généreux (13), Il se déclare volontiers prêt à élever la voix pour réparer devant la paroisse la flétrissure infligée à une de ses ouailles par la justice humaine.

Un autre, Milde, dans *Roc et Acier* (*Stahl und Stein*) porte bien son nom. Toujours enclin au pardon, il met la charité au-dessus de la foi. Mais n'oublions pas que, sans la peur de la censure, il incarnerait le curé passionné, séduisant une jeune fille de sa paroisse.

Ces deux vieillards mis à part, nous constatons le dessein délibéré d'Anzengruber de mettre à nu l'élément humain dans le prêtre ; d'étaler, devant les spectateurs, ses faiblesses, ses passions, ses vices. Le prêtre de Dieu — au lieu d'être supérieur au commun des mortels — se trompe comme eux et, parfois, compromet le bonheur des individus confiés à sa garde. Les meilleurs d'entre eux, d'une vie irréprochable, pèchent par abus de pouvoir. Simples hommes, un sacrement les élève au-dessus de la masse, pour en faire des juges omnipotents, sans leur communiquer la science de la vie, qui perce le mystère des cœurs humains, sans leur donner la pitié compréhensive que Dieu porte à ses créatures.

Ainsi, un homme encore jeune, mais tonsuré et vêtu d'une soutane, a le droit d'en remontrer aux plus âgés. C'est le cas de l'abbé Edouard Schön, dans *Le Quatrième Commandement* (*Das Vierte Gebot*). Fils d'un jardinier viennois qui, au prix d'un labeur incessant, a réussi à l'envoyer au lycée et à la Faculté pour lui permettre de devenir juge, professeur, avocat ou médecin, Edouard fait la connaissance d'une jeune fille dont la mort plonge le jeune homme dans une crise religieuse profonde. Il renonce à toutes les ambitions terrestres pour ne plus servir que Dieu et l'Eglise. Voilà donc un prêtre par vocation (14). Sera-t-il un prêtre idéal, ami des misérables, un consolateur des malheureux ? Il le voudrait. Mais ni la bonne volonté, ni le sacrement ne suffisent pour le devenir. L'essentiel lui manque : le libéralisme de Hell et l'expérience de la vie. Il est trop jeune pour appliquer avec assez de souplesse les dures lois de Dieu : il tue, au lieu de guérir. Par sa parole de prêtre, il oblige

---

(13) *Œuvres*, II, 281.
(14) *Œuvres*, V, 150.

une jeune fille à épouser un mari détestable, pour appliquer aveuglément le quatrième commandement, mal compris. Un an après, devant un foyer dévasté, devant une femme brisée, le jeune abbé regrette son inopportune intervention (15). S'il avait connu la vie, il aurait su que tous les pères ne ressemblaient pas au sien, brave homme, et que toutes les mères ne valaient pas la sienne.

Semblable est le cas du jeune moine Augustin, dans *La Main et le Cœur* (*Hand und Herz*). Quand il quitte sa cellule pour la première fois, la vie s'étend devant lui comme une nuit opaque. Qui lui aurait dévoilé les mystères de la destinée humaine ? Or, voici qu'une femme, dans la pire détresse de l'amour, cherche consolation auprès de lui. Il n'hésite pas un instant à résoudre le difficile cas de conscience. Ne suffit-il pas, pour juger (et condamner), d'être ordonné prêtre et de savoir par cœur la doctrine de Rome ? L'inexpérience du jeune moine révolte la pécheresse :

« Savez-vous donc comment est fait le cœur humain ? Où l'auriez-vous appris ? Est-ce qu'on ne vous défend pas de fréquenter les femmes qui elles, ont plus de cœur que les hommes n'ont d'esprit ? (16) »

Femme, elle ne pense qu'à l'homme aimé. Pour lui, elle accepte finalement le plus grand sacrifice suggéré par le moine : celui de partir pour toujours. Cette même nuit, en fuyant pour obéir à la religion, elle tombe dans un précipice.

Dangereux arbitre de la destinée humaine, tel nous apparaît le prêtre dans les pièces d'Anzengruber. Que lui importe le bonheur de l'individu broyé par une crise passionnelle. Son cœur, à cette vue, reste froid comme le marbre. En toute chose, une seule idée le préoccupe : celle de défendre jalousement son droit de lier ou de séparer, d'acquitter ou de condamner, de gouverner en toute souveraineté. Nulle part, il ne joue mieux son rôle de despote qu'au village : Anzengruber n'a jamais cessé d'insister sur ce point. Même dans une comédie aussi inoffensive que *La Jeune fille venimeuse* (*'S Jungferngift*), il nous montre le curé en train de manœuvrer ses paysans. Il les fait appeler, les conseille, les semonce, tel un maître

(15) *Œuvres*, V, 226.
(16) *Œuvres*, V, 151.

d'école pour adultes (17). Doppler surveille de près la vie amoureuse de ses ouailles. Il ne permet pas à un certain Urbain de faire la cour aux bergères restées seules dans la montagne (18). Il apprend au vieux Brunner, étonné, que sa fille, s'il ne la garde pas mieux, finira par épouser le valet qu'elle aime (19). Doppler a, certes, de bonnes intentions ; mais, pour être si bien informé, combien d'espions doit-il avoir à son service.

Segner, dans *La Ferme sans Fermier* (*Der ledige Hof*) représente le même genre de despote villageois. Lui aussi dispose d'un important service de renseignements. Rien de ce qui se passe dans sa paroisse ne lui échappe. Il joue au diplomate, à l'intrigant. Segner est de ceux qui cultivent les vieilles filles et les riches héritières. Pour l'excuser un peu, la pièce lui suppose deux aides, un maître-valet et une servante âgés qui auraient eu, les premiers, l'idée de la captation d'héritage en faveur de l'Eglise. Il s'agit d'empêcher le mariage de telle riche paysanne. Et Segner, tout en trouvant désagréable de « monter la garde devant la Ferme sans Fermier », se livre consciencieusement à la vile tâche (20). Quand, malgré la vigilance du curé, la riche héritière décide de se marier avec son maître-valet, Segner trouve prudent de miser sur deux cartes : il essaie de dissuader Agnès de ce mariage, tandis qu'il promet au maître-valet tout son secours.

Quand le pigeon reste sur le toit, il faut se contenter du moineau que l'on tient dans la main ! (21)

Finalement, Agnès renonce à son projet matrimonial et adopte un enfant. Le curé, naturellement, désapprouve ce geste. Mûrie par la souffrance, Agnès le renvoie : désormais, c'est l'idéaliste et généreux maître d'école qui aura toute la confiance de la paysanne (22).

Pire encore que Segner est le curé des *Analphabètes* (*Die Kreuzelschreiber*). L'auteur a préféré le reléguer dans la coulisse

---

(17) *Œuvres*, IV, 278, 282.
(18) *Œuvres*, IV, 279.
(19) *Œuvres*, IV, 284
(20) *Œuvres*, II, 125.
(21) *Œuvres*, II, 140.
(22) *Œuvres*, II, 171, 179.

du théâtre. Là, bien caché, il tire les ficelles de ses marionnettes, les paysans, et, surtout, les paysannes. Un seul lui échappe : le casseur de pierres. Cette comédie, aristophanesque et anzengrubérienne, est une des plus belles de la littérature allemande, puissante et hilarante, réaliste et invraisemblable à la fois. Quel humour ! Quelle gaîté ! Quel persiflage aussi ! La victime, connue sans être nommée, est le curé du village, qui, jusqu'alors tout-puissant, voit s'écrouler le prestige dont il a largement abusé. Avec la fougue de Michelet, dans *Le Prêtre, la Femme et la Famille*, Anzengruber plaide ici un des procès préférés du XIXe siècle, en s'attaquant au confessionnal et au pouvoir du prêtre sur les femmes.

Un riche paysan, partisan de Döllinger, et, par conséquent, ennemi du dogme de l'infaillibilité papale, fait signer une protestation vieille-catholique par des paysans analphabètes. Chaque paysan, faute de savoir signer, y dessine une croix. Ainsi, la feuille de papier finit par avoir l'air d'un cimetière. Mais, le même soir, informé par ses espions, le curé convoque les femmes pour le lendemain. Sur son conseil, elles déclarent la grève conjugale à leurs maris — comme dans la *Lysistrate* — jusqu'au jour où, de guerre lasse, ils se rétracteront et accepteront de faire un pèlerinage à Rome en signe de soumission. Ainsi, le prêtre sème la discorde dans les ménages, s'enhardit même jusqu'à s'immiscer dans la vie intime des époux. Mais le casseur de pierres prépare un échec cuisant à l'homme en soutane.

N'empêche, la victoire du prêtre avait été imminente. Un vieux paysan s'était tué ; les autres allaient capituler. Anton lui-même, esprit indépendant, avait constaté avec douleur la puissance de la prêtraille :

« C'est un monde de brigands où l'on n'est tranquille qu'en ne possédant rien. Si tu as quelque bien, les mains se tendent de tous côtés pour te dépouiller. Plus tu es riche, moins tu es libre. « Ils » te prennent bien et argent, femme et enfants, tout ce qu'ils peuvent saisir par quelque bout : la victime doit se taire comme une image au mur, tout en faisant les bonds prescrits par « eux ». Mais moi, je n'en suis pas encore là! Quelles que soient les mains qui plongent dans mon nid, mains sacrées ou profanes, ma devise est : Oiseau, défends-toi (23) ».

(23) *Œuvres*, IV, 68.

***

C'est l'*Einsam* primitif qui contient l'attaque la plus impitoyable d'Anzengruber contre le prêtre catholique. Ce dernier est non seulement un despote intransigeant, mais sa vie privée cache une grosse faute. La censure autrichienne s'opposa naturellement à la représentation d'une telle pièce. Anzengruber dut remanier son manuscrit, en donnant au maire le rôle destiné au prêtre. L'idée première nous en est conservée dans une nouvelle intitulée *Einsam*.

Dans un village, le vieux curé est mort, et le vieux vicaire, mis à la retraite, va quitter le presbytère. Eisner, le nouveau prêtre de la paroisse, n'a pas besoin d'aide. Débordant de zèle, il annonce la fin du laisser-aller toléré par ses prédécesseurs. Il veut l'ordre et la discipline autour de lui. Pour les rétablir, aucun moyen ne restera inemployé. Dans son premier sermon, le curé évoque l'enfer, où, à côté des hérétiques, des francs-maçons et des juifs, rôtissent aussi des catholiques au cœur tiède (24). Au cas où la perspective d'une damnation éternelle ne suffirait pas, Eisner prendra des mesures coercitives d'ordre pratique et d'effet immédiat :

« Nous ne ménagerons, certes, ni nos avertissements zélés, ni nos conseils réitérés, déclara-t-il, du haut de sa chaire. Mais si, néanmoins, quelqu'un refusait obstinément de se soumettre, nous n'hésiterions pas à l'exclure de notre communauté. Si c'est un paysan ou une paysanne, nous refuserons de leur adresser la parole et de les secourir. Si c'est un valet ou une servante, nous les congédierons. Si c'est un fils ou une fille, aussi cruel que ce soit pour nous, nous leur appliquerons les paroles de la Sainte Ecriture, qui dit : Si ton œil est pour toi une occasion de chute, arrache-le et jette-le loin de toi. Qu'ils s'en aillent dans le vaste monde où les privations et la misère — comme nous l'espérons — les ramèneront à Dieu. Quand ils rentreront, contrits, au bercail, nous les accueillerons les bras largement ouverts. Car, tant que nous serons disposés à lutter contre l'antéchrist et les antéchrists, nous ne tolèrerons pas le mauvais exemple parmi nous (25) ».

Décidé à agir vite et bien, Eisner déclare la guerre à Tomerl, qui vit maritalement avec une fille, et à Einsam, solitaire dans son nid d'aigle, là-haut, et que les paysans accusent d'avoir incendié

(24) *Œuvres*, XI, 388.
(25) *Œuvres*, XI, 399, 400.

des maisons. Or, ce curé, précisément, a été un grand pécheur dans les premières années de sa carrière ecclésiastique. Au lieu de racheter ses fautes, il veut les faire expier à d'autres. De tempérament violent, il ne recule devant aucun obstacle. En cela, son fils, qu'il ne reconnaît pas tout de suite, Einsam, lui ressemble. C'était une idée chère à Anzengruber et à son ami Bolin d'opposer brutalement le prêtre à son bâtard.

Einsam a été élevé par sa mère, pauvre paysanne, séduite par l'abbé Eisner. Un jour, un camarade lui reproche son origine douteuse. Fou de colère, Einsam le tue. Mais, peu après, il apprend que sa victime avait raison. En sortant de prison, Einsam fuit les hommes. Rien ni personne ne pouvait chasser l'affreux passé qui le suivait comme son ombre. Caché dans la montagne, tel une bête traquée, il refuse de quitter son repaire quand Eisner, son père, le fait sommer par les gendarmes, et il préfère mourir sous leurs balles. Par les papiers d'identité d'Einsam, Eisner apprend qu'il vient de faire tuer son fils. Il démissionne le même jour.

Le motif du « prêtre sensuel » réapparaît sous une autre forme dans une nouvelle intitulée : *L'Enfant du péché* (*Das Sündkind*). N'est-il pas la suite logique du *Curé de Kirchfeld*. Qu'on se rappelle le passage où Anna, rencontrant Wurzelsepp, lui dit qu'elle entrera au service du curé.

« Aubergiste, s'écria l'ennemi du prêtre, dans cinq semaines, tu demanderas aux gens de Kirchfeld s'ils prennent encore leur curé pour un saint homme (26). »

Dans tout prêtre amoureux, se cache un prêtre sensuel. D'ailleurs, le sujet n'était pas neuf. Romantique par excellence, il avait été traité chez nous par Lamartine, George Sand, Michelet, Victor Hugo. Anzengruber continua la tradition.

Dans ses *Bons Camarades* (27), Rosegger parle d'une « guerre machinée par la prêtraille » contre Louis Anzengruber. Les curés, ajoute-t-il, n'ont reculé devant aucun moyen pour discréditer l'auteur devant le public. Pour l'humilier, ils ont inventé le surnom

---

(26) *Œuvres*, II, 38.
(27) *Gute Kameraden* (1924), p. 139.

méprisant de « poète des culottes de cuir ». Ils l'ont traité de franc-maçon athée du haut de la chaire, ils ont défiguré le sens de ses pièces. Mais Anzengruber, nous semble-t-il, le leur a rendu au centuple. *Einsam* le prouve. Et, plus encore, *L'Enfant du péché*, qui condense, en une seule histoire, tout ce qu'on peut dire d'abominable d'une prêtre catholique. « Dynamite » destinée à faire sauter le vieux christianisme villageois d'origine romaine. Ce n'est qu'une nouvelle, il est vrai, écrite par un auteur dramatique réduit au silence.

Une paysanne au tempérament de feu — nubile déjà à l'âge où d'autres fillettes ignorent encore tout de l'amour — avait, bien que mère de douze enfants, dont onze étaient morts, trouvé moyen, à l'âge de quarante-cinq ans, trois ans après la mort de son mari, d'en mettre au monde un treizième — cette paysanne décide de faire de son dernier-né un prêtre de la religion catholique. Psychologie paysanne : l'enfant du péché doit expier l'ardeur excessive du tempérament de sa mère. La victime de cette pieuse stratégie, trop jeune pour être clairvoyante, se laisse aiguiller vers l'autel. Considéré par tout le village comme un futur prêtre, l'apprenti curé devient orgueilleux à la façon des ecclésiastiques et s'exerce à prêcher avant même d'être entré au séminaire. Un seul désapprouve cette évolution des choses : le frère aîné du jeune homme ; mais, ne pouvant rien changer, il lui donne du moins ce conseil : « Cher Léopold, reste sage, même si tu deviens curé. »

Des années passent. Léopold entre au grand séminaire et prend l'habitude de baisser les yeux dévotement. Mais, mauvais signe, pendant les vacances, il rôde autour d'une cousine. L'aventure resta anodine. Après sa première messe, Léopold est nommé dans une paroisse assez agréable où, quelque temps après, son frère va le voir. Voici le tableau qui s'offre à l'humble paysan : Le vieux curé est mourant. Le jeune abbé vit auprès d'une corpulente cuisinière, mère d'une fille de seize ans, et les deux femmes le commandent comme si elles avaient des droits sur lui. L'abbé est visiblement amoureux de la fille du meunier, Marie Lies, jeune paysanne fraîche et rose, dont la fille de la cuisinière est effrontément jalouse. Elle et sa mère font une scène à l'abbé, pendant que le paysan assiste, étonné, à ce spectacle inexplicable.

Après la mort du curé, l'abbé est nommé dans un petit village des montagnes ; déplacement d'office, parce qu'un scandale avait éclaté dans son ancienne paroisse. Pour empêcher une liaison entre l'abbé et la fille du meunier, la cuisinière avait divulgué le secret de la liaison coupable de sa fille (dont le vieux curé était le père) avec l'abbé. Par dépit, la meunière se marie avec le premier venu, tandis que le jeune prêtre, suivi des deux femmes, dont il n'arrive plus à se délivrer, s'exile dans une région inhospitalière. Son état de santé devient vite alarmant ; il se lève la nuit pour prêcher devant des bancs vides. Sermons étranges où le prêtre, désaxé, dénonçait sa sensualité. Peu de temps après, il meurt, désolé d'avoir gâché sa vie, révolté contre la religion. La bâtarde du vieux curé, elle non plus, ne croit pas en Dieu. Car, « s'il existait, sa bonté empêcherait que les parents commettent des fautes, ou bien sa colère détruirait les enfants nés du vice ».

Pauvre enfant du péché, dit le frère du malheureux prêtre, avec quelle insouciance ils ont tué en toi la joie de vivre ! (28)

Mais il oublie de plaindre la fille aux yeux brûlants, cette bâtarde de curé qu'un Einsam aurait reconnue comme sœur d'infortune.

Voilà un sujet qu'un ami de l'Eglise n'aurait certes pas traité !

Anzengruber ne s'en est pas tenu là. Il a également passé au crible la psychologie des croyants et la doctrine même de l'Eglise.

---

(28) *Œuvres*, XI, 246.

CHAPITRE II

Psychologie du croyant

Les vieux Sauveurs ne consolent plus. Chaque siècle a besoin d'un Sauveur à lui. Le nouveau, le nôtre, ne se conformera jamais au vieux mythe.

(Anzengruber : **Œuvres**, VIII, p. 82.)

*
**

De nature bonne ou mauvaise, peu importe, être au service de l'Eglise fait que le prêtre devient un germe néfaste dans la communauté humaine.

Ils chantent tous la même chanson, l'un mal, l'autre bien ; mais les mots sont les mêmes (1).

Quand Hell reproche à Wurzelsepp d'être un ennemi de la soutane, celui-ci répond :

— Ne discutons pas là-dessus ! Tu portes la soutane, voilà tout.

Hell se récrie :

« — Mais l'habit ne fait pas toujours le moine. Dans la vie, il importe moins de savoir « ce que » nous sommes que « comment » nous le sommes.

— Tu as raison, répond Wurzelsepp, mais, moi, je te dis qu'avec l'habit que tu portes, tu ne peux être que ce que je pense (2) ».

---

(1) *Œuvres*, II, 34.
(2) *Œuvres*, II, 56.

Bon gré, mal gré, le prêtre catholique représente une mentalité qui, imposée ou non, le rend complice d'un organisme dont le but est contraire à la nature humaine et au bonheur humain. L'enseignement du clergé aboutit à l'obscurantisme et au mensonge, à la superstition et à la méchanceté.

« Vous les reconnaîtrez à leurs fruits. » Cette parole biblique se retourne contre eux. Allez dans les villages. Ils y règnent en despotes sur les esprits et sur les cœurs. « Qui donc, en voyant un groupe de paysans, s'imaginerait qu'il n'y eût pas un curé à leur tête ? » dit un personnage d'Anzengruber (3). Aucune puissance morale n'égale celle du prêtre. Elle est constante et millénaire. Est-elle aussi profonde ?

Les fidèles, élevés depuis des siècles dans toutes sortes de craintes, brimés par des chefs tout-puissants, n'obéissent qu'à une autorité sans cesse soulignée par des avertissements, des menaces, des sanctions. Conviction religieuse et amour de Dieu font donc défaut à cette masse qui, le dimanche, se rue à l'église « comme un troupeau », chrétienne seulement par le baptême, par l'habitude, par la contrainte. Pendant que les gros propriétaires vont à l'église pour se pavaner aux premiers bancs, la jeunesse se sert de Dieu comme entremetteur ; on se touche du pied, on tire les jeunes filles par le bout du tablier, etc. (4). La messe à peine terminée, tous manifestent une hâte visible de quitter l'église pour courir à l'auberge. Certains se disputent les places près de la porte de sortie, dès le début de la messe (5). L'amour et l'auberge comptent donc plus que Dieu. Parfois, le maire doit intervenir pour obliger les jeunes à assister au catéchisme du dimanche (6).

La religion dite « chrétienne » manque d'attraits. La messe est un spectacle sans intérêt. La doctrine catholique, apprise par cœur, n'a pas pris racine dans l'esprit. Sans cesse, les actes des fidèles jurent avec les paroles de l'Evangile, avec les vertus cardinales du

---

(3) *Œuvres*, IV, 252.
(4) *Œuvres*, III, 3.
(5) *Œuvres*, II, 194.
(6) *Œuvres*, III, 192.

véritable christianisme. C'est une vaste supercherie morale : une comédie qu'on oblige les paysans à jouer pendant toute leur vie.

Double Suicide nous offre un exemple humoristique, très éloquent, de ce christianisme de parade. Voici les fidèles qui se rendent à la messe, chantant des hymnes :

« Aller à l'Eglise pour l'honneur de Dieu.
Suivre attentivement les leçons du Christ...
— Crois-tu, dit, à ce moment-là, un jeune paysan à son camarade, crois-tu que la messe durera aussi longtemps que la dernière fois ? On n'aurait pas beaucoup de temps à passer ensemble à l'auberge ».

Le chœur continue :

« Aimer le prochain comme nous-mêmes.
N'affliger personne par notre méchanceté...
— Dis-donc, lance un autre paysan, regarde un peu le gilet de Natz.
— Regarde plutôt la Regerl, répond le camarade. Est-ce qu'on ne la dirait pas enceinte ? (7) ».

La méchanceté, la dureté de cœur foisonnent parmi les paysans, jeunes et vieux, hommes et femmes, jeunes filles y comprises, elles qui devraient être une cire molle entre les mains du Seigneur.

Vroni, la servante, a été chassée par son patron. Elle s'en va, emportant dans une serviette les quelques objets qui lui appartiennent. La messe étant à l'instant terminée, les autres domestiques surviennent et déversent leur fiel sur la jeune fille malheureuse. Vroni refoule ses larmes et réplique, à l'autrichienne, par une chansonnette de revanche :

« La petite croix au corsage, — le petit livre de cantiques à la main — Vous allez à la messe en vous pavanant dans vos habits du dimanche — Arrivés à l'église, vous prenez un air humble, pieux, chrétien.
Mais pendant tout le reste de la semaine, — vous valez aussi peu les unes que les autres. — Vous dénigrez les gens — qui sont encore plus irréprochables que moi — fût-ce au risque de ruiner leur honneur, leur bonheur. — Cela ne vous chagrine pas. — Tout ce qui est droit vous gêne, et vous le pliez ; — car vous êtes, et vous resterez toujours — aussi mauvaises les unes que les autres (8) ».

---

(7) *Œuvres*, IV, 175.
(8) *Œuvres*, III, 23.

Le manque de christianisme observé au village, fief du prêtre catholique, est beaucoup plus profond qu'on ne le soupçonne. L'Evangile, caractérisé par la bonté, la charité, la délicatesse d'âme, y est inconnu. Des amis se fâchent et boudent pendant vingt ans (9). Vainement, le malheureux attend le secours de ses coreligionnaires. Par ambition et par vil égoïsme, le père n'hésite pas à sacrifier son enfant. Des crimes atroces sont commis, par ceux-là même qui semblent être les meilleurs chrétiens. Or, quand des siècles d'apprentissage aboutissent à un pareil résultat, alors, le créateur est condamné par son œuvre. Qu'on n'accuse pas le paysan d'être récalcitrant aux leçons morales du Christ ; c'est l'enseignement, non l'élève qui mérite la critique. Un poison abondant circule dans la communauté chrétienne et la religion catholique représente un excellent bouillon de culture pour les instincts bestiaux de l'homme chrétien. Au lieu d'améliorer le paysan, la religion romaine a retardé son émancipation morale. Et il ne s'agit pas seulement du paysan. Tous ceux qui, dans quelque milieu que ce soit, insistent trop sur leur catholicisme, cachent une nature rancunière et haineuse. Les gens pieux ne supportent même pas la plaisanterie (10). Deux exemples montreront tout particulièrement combien l'âme chrétienne est restée barbare.

Le comte de Finsterberg, défenseur fanatique de l'Eglise au point de n'admettre d'autre patrie que Rome, d'autre combat que celui pour Dieu, en veut à mort au curé de Kirchfeld. Il surveille étroitement ce prêtre, dont il sollicite à Rome l'excommunication : ce qui constitue une vengeance excessive. L'ayant obtenue, au lieu de céder aux douces suggestions de la charité, il cherche à écraser sa victime. Il attend que Hell ait béni le mariage d'Annerl ; alors, seulement, il lui fait savoir qu'il n'est plus prêtre. Pendant que son ennemi s'écroule, on entend le ricanement haineux du comte très chrétien, satisfait de sa cruelle victoire.

Le paysan parjure dépasse Finsterberg en bassesse. Tout en menant une vie austère consacrée à la religion, en apparence du moins, il cherche à abattre son ennemie, une jeune fille qui n'est coupable d'aucune faute. Il déshérite son propre fils, le mau-

(9) *Œuvres*, IV, 203.
(10) *Œuvres*, II, 115.

dit, et va jusqu'à tirer sur lui. Il maltraite deux orphelins confiés à sa garde. Mais ses fautes restent cachées pendant de longues années. En effet, le tribunal le déclare possesseur légitime des biens usurpés. La paroisse le considère comme un saint. Seule, l'orpheline qu'il persécute devine le gouffre de fourberie et de méchanceté caché derrière la fausse piété du criminel, protégé par le masque du catholicisme. Exaspérée, elle lui crie un jour son indignation :

« Je ne crois pas à ton honnêteté. Jamais, depuis mon enfance, je n'ai cru à ta piété. Cher oncle, quand nous étions petits — nous, les enfants de ton frère ! nous, qui sommes du même sang que toi — ne nous conduisais-tu pas, parfois, dans quelque coin de ta maison pour nous battre et pour nous donner des coups de pieds sans savoir pourquoi ? Cher tuteur, as-tu jamais pris soin de tes pupilles ? Ne nous négligeais-tu pas, au point de compromettre le salut de notre corps et de notre âme ? Mon frère n'a-t-il pas vraiment déchu ? Si tu avais eu du cœur, tu n'aurais pas maltraité des enfants innocents et inoffensifs. Si tu avais eu la moindre notion d'honneur, tu n'aurais pas accepté la charge de veiller sur des enfants mineurs, quand tu avais la ferme intention de te croiser les bras et de nous laisser grandir dans le désordre. Propriétaire du Kreuzweghof, tu n'as pas de christianisme en toi (11) ».

On pourrait, cependant, objecter que c'est le caractère de l'individu Ferner — non la doctrine de l'Eglise, ni la psychologie catholique courante — qui est ici en cause. Erreur ! Ferner n'est pas un criminel né. S'il obéit à l'orgueil et à l'égoïsme de sa propre nature, ses crimes sont, en dernière analyse, le résultat de sa foi. Elevé d'après d'autres principes (par exemple comme son fils), il aurait reculé avec horreur devant les actes monstrueux que le « pieux » paysan n'hésite pas à commettre. Nous verrons tout à l'heure comment sa « religion » l'a entraîné sur la pente du crime. Notons, pour l'instant, son manque de cœur, défaut caractéristique, d'après la thèse d'Anzengruber, des milieux catholiques.

Que le cas de Ferner soit un cas extrême, aucun doute là-dessus. Mille autres exemples prouvent le manque de bonté, de charité, de christianisme dans les villages — et dans les villes — chrétiens. Si les prêtres font vraiment l'éducation des cœurs, comment expliquer la fréquence des séductions de jeunes servantes, ainsi que le mépris bar-

(11) *Œuvres*, III, 19.

bare des filles-mères ? La jeune fille perd son honneur. Le séducteur, par contre, est aussi respecté qu'avant. Et où trouve-t-on ces séducteurs ? La vérité est pénible à dire : ce sont précisément les chrétiens modèles, ceux que l'on voit, à l'église, aux bancs richement sculptés, tout près du chœur. Leurs victimes ? Des jeunes filles vraiment pieuses, se prêtant à tout, sans oser pousser de cris (12). Puis, la faute commise, la pécheresse — que l'Eglise blâme — que le séducteur abandonne — que toutes les âmes vertueuses méprisent — sera seule à élever l'enfant né d'une heure de faiblesse et de confiance aveugle. L'enfant lui-même, de parents catholiques, appartenant à la communauté catholique, et, surtout, irresponsable de la faute de sa mère, endurera, autant qu'elle, sinon plus, la méchanceté de ses frères en Dieu. Pendant toute sa vie, on lui tiendra rigueur de sa naissance « non-sacramentelle » (13). Ainsi, le veut le christianisme des prêtres, qui pardonne rarement, et qui châtie au lieu de guérir et de consoler.

Inexistante entre chrétiens, la charité chrétienne, tant vantée, existe encore moins dans les rapports entre catholiques et concitoyens appartenant à d'autres religions. La parabole du Bon Samaritain, conte attendrissant à l'usage des enfants, est tombé dans l'oubli depuis le début. Voici un grain qui ne lèvera jamais en terre cléricale.

L'antisémitisme n'a rien perdu de son mordant. Dans *La Main et le Cœur,* un aubergiste implore le ciel d'envoyer sur le champ un orage bouillant pour engloutir, en même temps, tel vagabond indésirable, revenant au village se faire entretenir aux frais de la commune, et tel juif, passant de maison en maison pour vendre sa marchandise. « Vous pensez en bon chrétien », lui répondit Moïse (14). Il faut être athée comme la vieille Burgerlies pour voir dans le concitoyen israélite un être humain pareil aux autres (15). Elle aussi tient une auberge, mais sans clients avouables ; car, seuls Lévy et quelques contrebandiers la fréquentent. Les bons catholiques font

(12) *Œuvres,* III, 11.
(13) *Œuvres,* III, 14.
(14) *Œuvres,* III, 118.
(15) *Œuvres,* III, 29.

le signe de la croix en s'approchant de la maison de la vieille païenne (16).

La guerre contre les protestants (qui ne sont pas, comme les juifs, de race différente) n'en est pas moins âpre. Malheur au jeune catholique qui aimerait une luthérienne. *Le Curé de Kirchfeld* pose, en termes énergiques, cette question épineuse de la politique intérieure autrichienne. Wurzelsepp est une victime de l'intransigeance de l'Eglise, au moment où l'Etat avait, momentanément, abandonné aux prêtres la juridiction en matière de mariage. De là, sa haine fanatique du clergé catholique (17). Mais, vingt ans après, Loïsl, autre jeune paysan, se moquant de la défense faite par l'Eglise, épouse sa fiancée protestante. Ce mariage scandalise les gens pieux, dont le maître d'école d'Altötting, à qui le joyeux cortège de noce dédie la chansonnette suivante :

« Quand un catholique épouse une jeune fille de même religion, il arrive souvent qu'elle se mette à protester dès le mariage célébré. Mais, lorsqu'une charmante protestante gagne son cœur, le jeune homme a des chances de la convertir un jour au catholicisme.

Ne vous fâchez pas ! Cessez de crier, engeance hérétique ! car, voyez-vous, les baisers des protestantes sont aussi savoureux que les baisers des catholiques. La bénédiction du ciel non plus ne leur fait pas défaut : car les protestantes aussi mettent des enfants au monde (18) ».

Encore une fois, l'ironie et l'humour s'avèrent les meilleurs moyens de faire triompher la raison humaine. Un long traité philosophique n'aurait pas mieux expliqué la question. Anzengruber n'a pas insisté davantage sur la haine qu'engendre la différence de religion. Il l'aurait pu. Le catholicisme n'aurait certes pas gagné en prestige, si un écrivain avait montré le prince Frédéric Schwarzenberg, archevêque de Salzbourg, chassant du Zillertal les protestants qui refusaient de se convertir, en 1837, et gardant leurs enfants en otage (19). Le christianisme serait-il donc en conflit avec les plus élémentaires sentiments d'humanité ?

---

(16) *Œuvres*, III, 35.

(17) *Œuvres*, II, 57.

(18) *Œuvres*, II, 28.

(19) H. Friedjung : *Œsterreich von 1848 bis 1860*, II, 472 (Stuttgart, 1912).

***

Cœurs endurcis, cœurs superstitieux ! tel est le double aspect de la psychologie du croyant catholique, d'après les observations de Louis Anzengruber. Restant barbare, l'homme est accessible aux croyances les plus hétéroclites. Est-ce à dire que l'Eglise entretient la barbarie et encourage la superstition ? Peut-être. Incapable de faire triompher la morale du Christ (elle laisse subsister l'antisémitisme, organise la guerre contre les protestants, méprise la fille-mère, persécute le prêtre libéral), l'Eglise romaine n'insiste pas suffisamment sur le contenu net et clair d'une métaphysique vraiment spiritualiste ; au contraire, elle fait tout pour l'obscurcir et la rabaisser.

Il faut chercher le mal à la racine même de la doctrine catholique. Que demande donc l'Eglise à ses fidèles ? Une acrobatie en matière de foi. Le catholique doit croire, toujours croire. Aucune limite n'est tracée à sa crédulité. Quand la raison, dont le bon chrétien se méfie par principe, refuse de comprendre, le flambeau de la foi s'allume. Alors les ténèbres se dissipent, les mystères s'éclaircissent; et la foi, fécondée par une imagination de bonne heure exercée, flaire le miracle dans tous les coins et recoins de la création. Partout se manifeste la main de Dieu, ou la ruse du diable. Des légions d'Anges et de Saints, qu'il est prudent de vénérer, hantent l'esprit du catholique orthodoxe (20), depuis son enfance habitué à se promener dans un immense jardin surnaturel.

L'Eglise ne fait pas appel à la Raison ; elle néglige également l'éducation de la conscience morale. Ainsi, elle foule aux pieds les deux forces génératrices de progrès et de civilisation.

La raison — dit un moine, dans **Berthe de France,** — est un admirable don du ciel. Mais le chrétien a reçu en échange l'illumination divine (21).

Le catholique, « s'il veut que la paix du Seigneur règne sur son cœur, s'abstiendra une fois pour toutes de poser des questions. Nous devons avouer humblement notre incapacité à comprendre. Cela vaut mieux que de croire comprendre » (22). En France, toujours d'après

---

(20) Cf. Josepha, dans *Les Analphabètes.*

(21) *Œuvres,* I, 314.

(22) *Œuvres,* I, 318.

Anzengruber, on montre, à deux endroits différents, les reliques du même saint Riquier (23). Le bon catholique, au lieu de s'en étonner, croit et vénère. La vraie religion se moque de la raison humaine. De même, il ne faut pas discuter la volonté souvent contradictoire de l'Eglise (24).

La croyance en Dieu, au diable et au miracle est entourée de prières et de chants, de jeûnes et de pèlerinages, en quoi se résume l'essentiel du christianisme villageois. Mais il importe peu que les prières soient dites du bout des lèvres et que le cœur n'y ait aucune part. Les pèlerinages sont dépourvus de valeur morale : étant souvent des rassemblements purement politiques (25). Les jeûnes ? Des sacrifices inutiles demandés à des gens dont la vie est, sans cela, suffisamment pénible (26). Peut-on signaler un seul progrès moral obtenu par de tels procédés ? Depuis des siècles, les paysans se querellent et se battent le dimanche. Au lieu de réagir contre cette vilaine habitude, les prêtres en vendent l'absolution au prix d'un denier par confession (27).

Tout cela, il est vrai, ne compte pas, en comparaison du tort fait par les curés à l'idée de Dieu. (Jugeons-les toujours d'après les résultats obtenus.) Le nom du Créateur est-il plus qu'une vaine syllabe prononcée par habitude, dans les moments calmes de la vie ? Et Dieu, ne devient-il pas, dans les journées critiques, un oracle païen, exploité égoïstement, audacieusement par la superstition paysanne, toujours en quête d'un sauveur miraculeux ? Etrange théologie ! Au lieu de s'adresser au médecin, le malade implore sa guérison par des prières (28). Dans les situations embarrassées, le croyant, mal aiguillé, mal éclairé, attend des « signes du ciel », pour les interpréter dans le sens de ses propres désirs.

Catherine, dans *La Main et le Cœur*, a été abandonnée par son mari, être abject, ayant, en peu de temps, dilapidé toute la fortune

---

(23) *Œuvres*, I, 304.
(24) *Œuvres*, I, 315-318.
(25) *Œuvres*, II, 23-25.
(26) *Œuvres*, II, 152.
(27) *Œuvres*, II. 91.
(28) *Œuvres*, IV, 102.

de sa femme. Elle s'exile dans un canton éloigné, où un brave paysan l'engage comme servante. Mais, bientôt, elle s'aperçoit que Weller, son maître, l'aime. Au lieu de lui avouer franchement qu'elle est déjà mariée, la jeune femme confie son sort à Dieu : Au cas où Weller lui demanderait de lui révéler son passé, elle verrait dans ce désir l'ordre du ciel d'avouer son mariage et d'écarter ainsi la chance de refaire sa vie. Weller n'a pas un instant l'idée de poser la question fatale. Par conséquent, Catherine devient la femme de Weller, alors que son premier mariage — indissoluble, selon l'Eglise catholique — continue de rester valable. « C'était, dit-elle, un mariage pareil à tous les autres. Pas une fleur n'est tombée des cheveux de la fiancée. Aucun anneau n'a roulé par terre. » Catherine était devenue bigame, avec l'assentiment de Dieu (29).

De la même façon, Mathias Ferner devient parjure. Avant de mourir, son frère avait légué sa propriété à sa concubine et à ses deux enfants naturels, chargeant Mathias de l'exécution de sa dernière volonté. Celui-ci, quoique frustré des biens de son frère, eut plusieurs fois l'intention de porter le testament au tribunal ; il hésite, jusqu'au jour où une convocation de la justice arrive. Terriblement embarrassé à l'idée de devoir renoncer pour toujours à la maison où il était né, aux champs qu'il avait cultivés avec son père, Mathias décide de demander l'avis du ciel. Dieu, lui semble-t-il, ne pourrait approuver la décision, d'après lui immorale, de son frère aîné. Au moindre signe d'en haut, il supprimera le testament. Or, la lettre dans laquelle il avait accusé réception de ce document reste introuvable. Mathias en conclut que la main du Seigneur œuvre pour lui. Il affirme dès lors qu'il n'existe pas de testament. Pris de peur, le jour où le tribunal allait exiger le serment, Mathias court à l'église implorer le ciel de lui parler par un signe. Terribles moments pendant lesquels le paysan angoissé prie et attend. Mais, soudain, quelqu'un le touche au genou. Mathias lève le regard et aperçoit près de lui, tel un ange du ciel, sa fillette en robe blanche, la tête encadrée de boucles, et lui disant : « Papa, il faut partir pour prêter serment. » A cet ordre du ciel, il se lève et va se présenter au tribunal, la tête haute,

---

(29) *Œuvres*, III, 148-150.

n'hésitant qu'une fois, en face du crucifix. Sa main s'alourdit, comme de plomb. Mais il trouve vite une issue à cette terrible situation. En bon disciple de l'Eglise jésuitique, il déclare sur son âme et conscience — non que le testament n'existe pas — mais qu'il ne l'a pas... sur lui. Par ce moyen déloyal, il gagne le procès. Rentré à la maison, il brûle le testament. Une dernière fois, des scrupules le tourmentent : Dieu ne pourrait-il pas se venger tout de même sur lui ? Au contraire, le ciel le comble de ses bénédictions (30).

Mieux aurait valu, dit un personnage de cette pièce, que Mathias Ferner fût « moins pieux » et « plus honnête » (31). Moins pieux, dans le sens des paysans superstitieux et comédiens. La véritable piété, loin d'exclure l'honnêteté, la nourrit de sa sève, l'enveloppe de son parfum, la protège et la défend comme une partie intégrante de sa propre essence. Mais telle est, d'après Louis Anzengruber, l'aberration du catholicisme villageois que, rabaissé au niveau du vil paganisme, il bafoue la morale, comme il défigure la vraie religion. Dieu, centre de la piété, n'est-il pas en même temps la source vive de toute morale, et le défi lancé à celle-ci ne frappe-t-il pas d'un coup mortel la notion même de la Divinité ?

La tentative de Ferner n'est en réalité qu'un essai renouvelé de tromper Dieu, de faire de lui le complice de ses crimes. Le paysan parjure se rendait bien compte des torts qu'il avait amoncelés, tout en priant et en invoquant le ciel. Mais il persistait dans ses erreurs, car l'Eglise lui avait enseigné qu'elle possédait le pouvoir de pardonner tous les péchés. Ferner est donc sûr d'être un jour acquitté de son parjure. Cependant, quelque chose le gêne : il envisage avec horreur d'avouer ses fourberies à un prêtre. Il recule ce moment le plus longtemps possible, par crainte aussi de devoir restituer les biens volés. En attendant, il préfère communier en état de péché mortel. En revanche, à son lit de mort, il effacera toute une vie d'erreurs, dans une confession de quelques minutes, ou bien, ce qui est mieux, il obligera son fils à devenir prêtre, se procurant ainsi, tout en faisant don de son enfant à Dieu, un confesseur idéal. Il passera donc

(30) *Œuvres*, III, 57-60.
(31) *Œuvres*, III, 59.

sans écorchure entre les mailles de la justice divine, grâce à un réseau de raisonnements appris au catéchisme.

La confession dispense le croyant d'être honnête. Le même reproche est formulé dans la même pièce par la vieille Burgerlies, dont le petit-fils, « élevé à l'école catholique », a fini par mal tourner :

« Il a toujours été premier au catéchisme; il connaissait tous les péchés qu'il faut éviter. Mais il savait aussi que la confession les efface. Voilà pourquoi il est devenu vagabond et voleur (32) ».

Accusation écrasante qui explique l'origine de tout le mal fait par l'Eglise. Par l'importance donnée à la confession, elle tue la conscience morale des croyants, en même temps qu'elle avilit l'idée de la justice divine.

L'idée de Dieu est ainsi attaquée sur deux fronts : d'un côté, par la superstition, de l'autre, par la confession. Elle l'est également par l'opinion du catholique sur les bonnes œuvres. Nous sommes loin ici de la théorie de Feuerbach, d'après laquelle Dieu est la projection extérieure de la personnalité humaine en ce qu'elle a ou désire avoir de meilleur.

Pour le paysan d'Anzengruber, Dieu est l'éternelle dupe de la ruse humaine : On achète son aide, ses faveurs. Quand Vroni met en doute la piété de Ferner, et qu'on se permet de demander si la jeune fille avait par hasard raison, Ferner s'indigne :

Pauvre fou... Le Bon Dieu ne permettra pas que cette fille m'humilie. Il sait ce que j'ai fait pour lui, toutes les messes que j'ai payées, tous les dons que j'ai faits aux églises. Il connaît les pieuses intentions que je nourris dans mon fils (33).

Eisner — dans *Roc et Acier* — a, lui aussi, fait beaucoup de bien au Bon Dieu, avec l'idée secrète de récupérer ses fonds au centuple. Mais, comme Ferner, il réprimande Dieu, quand celui-ci ne se plie pas à ses desseins.

« Comme Dieu est ingrat, gémit-il, ingrat envers moi, qui ai tant fait pour lui et qui avais l'intention de faire encore davantage (34) ».

Ce n'est pas ainsi que le paysan oserait parler du diable. Il le craint, le respecte. Des deux pôles de la religion (35), Sa-

(32) *Œuvres*, III, 35.
(33) *Œuvres*, III, 20.
(34) *Œuvres*, III, 247.
(35) *Œuvres*, I, 66.

tan, visiblement, l'emporte sur Dieu, Anzengruber a lancé cette accusation contre l'Eglise, dès sa première pièce paysanne :

Nê leur avez-vous pas enseigné à craindre Satan plus que Dieu ? (36)

Les faits, quels qu'ils soient, ne démentiront pas ce postulat antichrétien. Discréditez un bon curé aux yeux de ceux qui l'ont admiré jusqu'à ce jour ; ils vous croiront aussitôt, sans demander des preuves, car, croyant à Satan plus qu'à Dieu, ils aiment mieux croire le mal que le bien d'autrui (37).

Le troisième acte de la pièce suivante (*Le Paysan parjure*) montre la tragique dévastation causée par la croyance au diable dans les cerveaux primitifs. On a vivement critiqué les invraisemblances de l'épisode en question — celui de la vieille Baumahm. Louis Anzengruber s'y propose de peindre comme réel et quasiment tangible le monde réel mais invisible de la superstition, et de nous faire assister à l'effondrement d'une âme superstitieuse, chargée de lourdes fautes, sous l'action d'un récit superstitieux.

Son crime commis, Ferner erre dans la montagne par un temps affreux ; tard dans la nuit, il aperçoit une hutte de pauvres paysans, où l'on veille un malade. Le docteur rassure la famille, une vieille femme et ses deux nièces, qui s'attendaient au pire, car le pou du bois — « l'horloge de la mort » — n'avait cessé de faire tic-tac pendant toute la nuit. Ferner entre dans la hutte, trempé jusqu'aux os, pâle, les cheveux hirsutes. Installé près de la cheminée, il se chauffe, pendant que la vieille femme, pour passer le temps, commence à raconter l'histoire du paysan parjure que Dieu — comme il le croyait — avait comblé de bienfaits pendant toute sa vie, mais que le diable, déguisé en prêtre, vient narguer cruellement à l'heure de sa mort. Ce récit impressionna l'esprit crédule de Ferner. Celui-ci se reconnut aussitôt dans l'homme qui, après avoir pactisé avec le diable et rusé avec Dieu, essayait, pendant les dernières minutes de sa vie terrestre, de renverser ses alliances. Mais le diable se révéla le plus fort. Affolé par cette idée, Ferner ne peut plus lever sa main parjure, et s'effondre, victime de sa superstition.

---

(36) *Œuvres*, II, 59.
(37) *Œuvres*, II, 59.

Dans deux autres pièces paysannes de la même période, Anzengruber renouvela ses attaques contre la mythomanie chrétienne, choisissant cette fois, pour armes de combat, la raillerie et l'ironie.

Le Ver rongeur est l'histoire d'un Tartuffe de village. Pour capter l'héritage de sa victime, il use adroitement de la vieille démonologie, si pittoresque, si instructive ! et tellement chrétienne par sa conception et ses fantaisies. Un jour, Grillhofer, riche propriétaire, a une attaque d'apoplexie. N'ayant jamais été malade de sa vie, Grillhofer, dans son isolement inaccoutumé, finit par se faire des idées sur la nature de son mal ; car, au lieu d'appeler le médecin, il préfère voguer au gré des inspirations fortuites. Il se sent puni. Toute maladie n'est-elle pas une punition ? Mais Grillhofer commence à se demander s'il ne l'a pas méritée : Par cette façon de poser la question, il devenait mûr pour l'aventure. C'était le moment pour Dusterer — Tartuffe, mauvais travailleur, mais bon directeur de conscience (38) — d'entrer en scène, avec cette phrase solennelle contenant à la fois un reproche et une explication théologique :

« Tu souffres d'un péché non repenti. Insouciant comme toujours, tu as laissé s'engraisser le ver en toi, jusqu'au moment où, se rebiffant, il faillit casser le lien unissant ton âme à ton corps (39) ».

Quel médecin aurait trouvé une explication aussi imagée de l'attaque d'apoplexie ? Qui aurait offert, en même temps que le diagnostic, un remède aussi sûr, garantissant la complète guérison ? Il suffisait d'identifier le ver, puis de lui faire la guerre avec des procédés « chrétiens ». Aidé par Dusterer, Grillhofer ne tarda pas à découvrir le péché fatal dans un coin assez éloigné de son passé. Vingt-cinq ans plus tôt (l'histoire n'était pas de fraîche date), le paysan avait eu une aventure avec une servante ; une fille était née de cette union éphémère ; puis, mère et enfant avaient disparu sans laisser de traces. A leur place, le ver, dénoncé par Dusterer, s'était installé et avait grossi pendant de longues années.

Rien de plus simple que la médication exigée en pareil cas ; simple et pourtant originale ; car la cure est basée entièrement sur

(38) *Œuvres*, IV, 104.
(39) *Œuvres*, IV, 135.

la psychologie de l'Enfer. « Ici, dit Dusterer, il ne s'agit pas de Dieu, mais de notre ennemi héréditaire » (40). Aussi, n'est-ce pas dans les *Quatre Evangiles*, mais dans le *Livre du Diable* (volume grand et gros, richement illustré) que le médecin théologien puise sa science. Dans ce livre, qu'il lit et relit, tout l'enfer est décrit d'une façon terrifiante. Dans l'horreur des gravures, au lieu de crainte et d'aversion, le bon chrétien puise du réconfort, et même des joies. Celles-ci peuvent être comparées à la joie du paysan, dont les champs sont en excellent état, quand la grêle a détruit les moissons de tous les voisins (41).

Dans cette curieuse démonologie, où image se serre contre image en une suite ininterrompue, la science du ver rongeur s'encastre comme un des chapitres les plus savoureux. On ne peut s'empêcher de penser à Feuerbach :

« La religion est un langage en images orientales fournies par l'imagination (42). La différence entre la religion et la philosophie, c'est l'image... Enlevez-lui l'image, vous lui enlèverez en même temps la substance (43) ».

La religion de Dusterer, certes, est un gros livre d'images, passionnant jusqu'au moment où le voile se déchire et le mensonge perce.

Voici comment Dusterer représente la chute d'une âme :

« Au printemps, quand la neige se fige sur la montagne, quelque oiseau de malheur, sans penser à mal, quitte sa branche et, pour étancher sa soif, prend une becquée de neige. Mais quelques grammes tombent, se mettent à rouler et forment, peu après, une boule aussi grosse qu'une tonne de foin ; celle-ci continue à descendre vers la vallée en croissant sans cesse, au point de pouvoir écraser une forêt dans sa course vertigineuse d'avalanche ».

Grillhofer est un de ces oiseaux de malheur. A cause de lui, son ancienne servante, Madeleine Riesler, est tombée dans le bouillant enfer, entraînant avec elle on ne sait combien d'âmes maudites (44).

(40) *Œuvres*, IV, 138.
(41) *Œuvres*, IV, 104.
(42) *Essence du Christianisme*, 2e édit., préface.
(43) *Essence du Christianisme*, 1re édit., préface.
(44) *Œuvres*, IV, 109.

Et voici comment Dusterer décrit la rédemption d'une âme :

« Le diable tient la pauvre âme attachée à une longue chaîne, comme les petits garçons attachent des hannetons à un fil. Quand nous commençons à tirer, le diable cède un petit bout, peut-être pas plus haut que cette tonnelle, là-bas ; mais il cède tout de même. Et comme nous ne lâchons pas prise, l'âme, au deuxième coup, se hissera sur ce noyer-là et montera chaque fois plus haut. A la fin, quand tu feras ta bonne œuvre, en jetant tes biens à la mer, la chaîne se cassera en deux et, adieu ! l'âme montera au ciel, sans que le diable puisse la rattraper. Par contre, le ver, dans ta poitrine, mourra misérablement, car il n'aura plus rien à ronger (45) ».

On ne niera pas la ressemblance frappante avec *Les Livres du Diable* répandus, jadis, dans tous les pays catholiques et qui nous amusent tant, de nos jours, quand nous les dénichons sur un vieux galetas, pendant les vacances. L'intention ironique de l'auteur ne nous échappe point. Mais nous savons qu'il n'a pas inventé, qu'il n'a même pas forcé les traits du dessin. La chaîne par quoi le diable mène la pauvre âme est un accessoire populaire de la vieille mythologie chrétienne. L'idée du rachat progressif des âmes des défunts, par les prières et les bonnes œuvres des vivants, est du catholicisme le plus authentique. Pour un peu, on crierait au plagiat. Il se peut que le diable soit, en ce moment, un personnage disgrâcié. Mais il fut un temps, pas lointain du tout, où l'enfer et le prince des ténèbres revenaient souvent dans les sermons dominicaux et dans les semonces familiales. Les hommes se préservaient, peu ou prou, de la crainte du malin. Les femmes, plus impressionnables et plus crédules, vivaient dans la peur permanente du soufre et de la poix, dont les prêtres menaçaient leurs paroisses, comme, par exemple, dans *Les Analphabètes* (46).

Où la terreur règne, les consciences s'atrophient.

Une pareille religion ne possède pas la moindre valeur civilisatrice. Réclamant des châtiments éternels pour des fautes simplement humaines et ne voyant que Satan dans l'univers, elle se classe automatiquement parmi les dernières, les plus pauvres, les plus pitoyables qui soient.

---

(45) *Œuvres*, IV, 126.
(46) *Œuvres*, IV, 83.

Dusterer et son diable sont des réchappés d'un monde périmé. Les religions ne doivent pas s'attarder à pareils amusements : il leur faut progresser avec les siècles, s'adapter avec souplesse à une humanité sans cesse nouvelle. Regardez l'Orient, endormi sur son livre d'images (47). L'Occident se résignera-t-il au même sort ? Ce serait, pour l'Europe civilisée, la rechute dans la barbarie ; et, pour le christianisme villageois, l'évanouissement définitif de l'espoir de s'en délivrer jamais.

(47) *Œuvres*, II, 15.

CHAPITRE III

Les hérétiques

— Laisse-les courir en bande à l'église, où leurs cris rompent les oreilles du Bon Dieu. Je n'aime pas ces façons-là. C'est pourquoi je vais à l'église seulement quand elle est vide, les jours de semaine. Je veux être seul avec Dieu. J'ai une prière spéciale à Lui adresser.

— Laquelle donc ?

— Qu'Il soit !

(Anzengruber, **Œuvres**, IV, p. 186.)

*
**

La tâche la plus urgente est donc de convertir les cœurs endurcis, d'éclairer les esprits superstitieux, d'arracher le christianisme villageois à cette sorte de paganisme barbare où l'Eglise, sciemment, le maintient depuis des siècles. Le christianisme biblique, avec ses sublimes leçons de charité, si on l'appliquait sincèrement, marquerait une révolution dans la civilisation. Mais l'Eglise s'y oppose. N'a-t-elle pas exclu de sa communauté Luther, Calvin, Hell (1) ? et, tout récemment, les Vieux Catholiques (2) ?

L'esprit de Rome, ennemi acharné du progrès, brise impitoyablement toute initiative vers un renouveau religieux. Le dogme de l'in-

(1) *Œuvres*, II, 15, *Le Curé de Kirchfeld.*

(2) Voir *Les Analphabètes.*

faillibilité papale, quintessence des erreurs catholiques, est destiné à renforcer la dictature romaine sur les consciences des croyants. Il résume à merveille la politique rétrograde d'où découlent les malheurs des esclaves enchaînés à Rome : la vie martyre des prêtres généreux, la grande pitié de la masse aveugle. Le salut de l'Eglise, Hell le voyait, pour le passé, dans la réforme commencée par Luther, et, pour l'avenir, dans la constitution d'une « Eglise libre dans la patrie » autrichienne.

Hell, lui-même, s'arrête à mi-chemin. Comme Anzengruber, il éviterait sûrement de se joindre aux Vieux Catholiques. Car, une réforme incomplète est inopérante, sinon dangereuse. Pourquoi combattre un ou deux articles de foi, quand tout l'édifice du dogme, depuis le faîte jusqu'aux fondations, réclame une sévère et minutieuse révision ? A quoi bon rejeter le seul dogme de l'infaillibilité, quand on conserve intact le reste de la doctrine catholique ? Anzengruber, sous le masque de son Casseur de pierres, raille le schisme provoqué par Döllinger :

Tes intentions peuvent être excellentes. Moi, je m'en moque. Si, jusqu'à présent, tu as toujours cru toute la livre, la demi-once de supplément ne t'aurait pas fait mourir (3).

Mieux vaut que les choses aillent leur train. Une réforme radicale aurait hâté l'évolution. Une réforme incomplète risque de l'entraver, en consolidant la vieille superstition sous une forme nouvelle.

L'Eglise romaine est atteinte d'un mal interne : Des âmes, de plus en plus nombreuses, perdent la foi, toute la foi, après des crises souvent douloureuses, et se détournent de Rome. Non seulement la périphérie s'effrite, mais des défections se produisent dans le sein même du monde croyant.

Beaucoup simulent une fidélité profonde et durable. Ne vous y fiez pas ; ils n'ont jamais été des croyants convaincus, sinon momentanément. La foi est un vêtement pour enfants à remplacer, un jour, par des vêtements plus appropriés.

A une seule période de notre vie, nous nous laissons vêtir d'un habit d'une seule pièce, couvrant tout notre corps, des pieds à la tête : quand

(3) *Œuvres*, IV, 26.

nous jouons dans la ferme paternelle, traînant derrière nous, en guise de queue, un bout de notre chemise qui dépasse. Mais, le jour où nous quittons cette barboteuse devenue trop petite, nous quittons aussi nos croyances enfantines. A partir de ce moment-là, nous choisissons nos vêtements pièce par pièce, chacun selon son goût (4).

Voilà pourquoi la foule des croyants représente, en réalité, un troupeau des plus variés où les vrais croyants — les purs, les sincères — forment une minorité stupéfiante ; du moins chez les hommes ; les femmes, elles, ont un tempérament plus religieux, parce que plus sentimental, plus mystique, plus soumis. Le gros propriétaire de Grundldorf, dans *Les Analphabètes* (qui insiste tant sur la nécessité de maintenir intacte la foi de nos pères), poursuit des buts politiques. « Turc chez les femmes, juif en affaires », il est catholique par intérêt. L'épicier Zangl, dans *Double Suicide*, croit seulement « ce qui peut se peser sur la balance ou se mesurer à l'aune » (5). Ces exemples nous donnent une idée singulière de l'harmonie intérieure de l'Eglise : ne dirait-on pas un monde croulant ? Comme la société civile, faite d'injustices, de misères et de faiblesses, l'Eglise, bâtie sur une foi vacillante, est une idole aux pieds fragiles ; une salutaire bourrasque aurait vite fait de la démolir.

Ce n'est donc pas de la réforme, mais de la disparition de l'Eglise que dépend le progrès moral de l'humanité. On aurait tort, cependant, de recourir à la force brutale, de déchaîner une révolution pour briser les idoles devenues inutiles. L'aurore des temps meilleurs ne tardera pas à se lever. Le souffle de l'esprit dissipera les ténèbres. Chaque jour, la science grandissante répand un peu plus de clarté dans l'univers. Sous son règne, les villes bénéficient déjà d'une philosophie nouvelle, basée sur la vérité objective et sur l'orgueil humain. Les villages, par contre, continuent à croupir dans la superstition. L'opposition, désormais très nette, du monde citadin et du monde paysan — c'est-à-dire du monde naissant et du monde condamné à mourir — cette opposition a été illustrée dans *Le Paysan parjure*, sous les traits du vieux Ferner et de son fils Franz.

Franz, c'est Hell dans un rôle nouveau ; donc, un martyr de la

---

(4) *Œuvres*, IV, 311.
(5) *Œuvres*, IV, 188.

superstition, un prophète de l'âge d'or. Tous deux se détachent du milieu paysan par leur formation intellectuelle et morale. Ils croient à la science, au progrès, à la perfectibilité du genre humain. Leur caractère, éblouissant de pureté immaculée, se signale surtout par la haine du mensonge, par leur profond sentiment du devoir et par leur altruisme. Fait remarquable : tous deux parlent haut-allemand (dans des pièces écrites en dialecte). Leur sentimentalisme se déverse dans des phrases amples, oratoires, parfois verbeuses ; véhémentes, quand il s'agit de flétrir des injustices ou de parer à des attaques. Qu'on se rappelle Hell, en face de Finsterberg ou de Wurzelsepp ; Franz, en face de son père.

Le rôle philosophique de Franz, beaucoup plus agressif que celui de Hell, a perdu de sa netteté entre le manuscrit soumis à la censure et l'édition de la pièce en librairie. De nombreux passages, très importants, ont dû disparaître (6).

« Notre siècle, s'écrie Franz, dans un de ces passages, ne reconnaît qu'une seule espèce de saints... des saints étranges ».

Et il insiste sur ce dernier mot de toute son ironie. Il rejette aussi l'idée de la vengeance divine, faisant expier aux jeunes les péché de leurs aînés.

« Nous ne sommes pas meilleurs que vous, déclare-t-il à son père. Mais nous sommes plus fiers : trop fiers pour faire payer à d'autres la casse dont nous sommes nous-mêmes responsables. Nous ne sommes pas des pécheurs qui, tout en rougissant de honte, empochent en cachette le fruit de leurs péchés ; qui, une fois démasqués, pleurnichent, afin d'obtenir un compromis ; et qui font payer les frais de leurs fautes à des enfants mineurs. Nous accordons à tout le monde autant de droits qu'à nous-mêmes (7) ».

Détachée de Dieu, la jeune génération s'est engagée dans la voie de la morale laïque. Autrefois, quand régnaient la foi et l'ignorance, les hommes étaient bons ou mauvais. Aujourd'hui les jeunes affirment n'être ni l'un ni l'autre. D'après eux, d'ailleurs, cette vue nouvelle, peu à peu, s'imposera partout. Pour y parvenir, combien de

(6) Ces passages rayés sont reproduits par Rommel dans le tome III, pages 281 à 315, des *Œuvres* (chapitre des *Variantes*). Chez Castle, plus pratiques à consulter, ils figurent sous le texte.

(7) *Œuvres*, III, 293.

combats en perspective ? La victoire, en effet, ne sera remportée qu'à longue échéance.

Le cœur rempli de l'évangile de l'humanitarisme, dit Franz, nous livrons les plus terribles batailles. Nous constatons cependant que, malgré la profondeur de notre science, malgré la richesse de nos pensées, des fables monstrueuses, d'un âge lointain, osent, de nos jours, ressusciter. Animés du plus vif sentiment de justice, nous tolérons encore de vieilles injustices (8).

Pour Franz, l'heure a sonné de passer à l'attaque. Dans un cas individuel, il démontrera comment les jeunes savent défendre la bonne cause, sacrifiant même leur vie, s'il le faut.

C'est en justicier qu'il apparaît devant son père, dont la fourberie le révolte :

Tu as beau faire dix fois le signe de la croix, lui lance-t-il, tu as beau appeler la bénédiction du ciel sur toi et te retrancher derrière des formules onctueuses, moi, je te dis que tu prépares un mauvais coup. Ta cagoterie, qui voudrait s'asservir le ciel par une religion commode, et qui découvre en toutes choses des signes et des miracles, est la dernière à t'empêcher de suivre la voie du mal jusqu'au bout... Mais je t'en empêcherai, moi. Oui, moi ! A quoi serviraient donc nos mains, faites pour la besogne. La terre n'existe-t-elle pas pour que nous y accomplissions notre tâche ? Quant aux mains de Dieu — ce Dieu inventé par ton imagination et que tu blasphèmes dans tes prières — nous n'y laissons, de nos jours, plus rien (9).

Mieux vaut que la justice humaine se substitue à l'idée de la divinité. Aussi, Franz, champion de la jeune génération, est-il prêt, désormais, à passer sur des cadavres, pour faire triompher l'honnêteté (10).

Mais Franz — nous le répétons — est un représentant de la civilisation urbaine. Que devient le village, abandonné à lui-même ? Les rayons salutaires de la science n'y pénètrent jamais ; ou s'ils y parviennent par hasard, les ténèbres les absorbent goulûment. Un seul homme parmi les paysans pourrait devenir le trait d'union entre la ville et la campagne : le maître d'école. Ses moyens, hélas ! sont réduits à l'extrême. Souvent, l'intérêt lui commande de faire

(8) *Œuvres*, III, 294.
(9) *Œuvres*, III, 299.
(10) *Œuvres*, III, 300.

alliance avec le prêtre. Tel est le cas du maître d'école d'Altötting, dans *Le Curé de Kirchfeld*. Dans la même pièce on entend cependant parler d'un autre instituteur, vivant dans la solitude la plus déshéritée des montagnes, et croyant, lui, à l'avènement d'un âge d'or, où tous seront heureux.

Un troisième maître d'école apparaît dans les pièces d'Anzengruber : celui de *La Ferme sans Fermier*. Il combat l'influence du curé, avec beaucoup d'habileté et de patience. Il n'a pas la fougue juvénile de Franz. Sa situation et son âge lui commandent la prudence. Le curé ne cesse de le guetter afin de le surprendre un jour en flagrant délit d'athéisme. Mais l'instituteur, à en croire son adversaire, est un « rusé renard », qui réussit toujours à éviter le piège. Weldner, tel est le nom symbolique de ce maître d'école, croit fermement à la science moderne ; il semble même se ranger parmi les darwinistes, c'est-à-dire les pires ennemis de la religion.

Le curé, Segner, qui voudrait le lui entendre dire, pose clairement la question. Weldner se gratte derrière l'oreille, et répond négativement ; puis, il ajoute, en riant, que l'homme, au cas où il descendrait du singe, a fait de grands progrès ; par contre, l'humanité n'a fait que déchoir, s'il est vrai qu'Adam a été créé à l'image de la divinité. D'après Weldner, mécréant de vieille date, Dieu est une vague appellation, tout au plus quelque force obscure et lointaine, dont l'homme n'a pas à tenir compte. La destinée humaine se déroule librement, et — si elle est bien comprise — fièrement. Par conséquent, le culte, les prières sont absolument inutiles.

> Aucun fardeau ne devient moins lourd si l'homme qui le porte s'agenouille ; au contraire, le porteur n'en aura que plus de peine à se relever (11).

Le paysan, lui, n'a pas l'appui de la science pour sortir du labyrinthe de la religion. L'influence d'hommes comme Weldner ne peut agir qu'individuellement, exceptionnellement. On constate, néanmoins, un effritement considérable de la religion, même dans les milieux paysans. Quelle est donc la cause expliquant ce fait, à première vue étonnant ?

---

(11) *Œuvres*, II, 171.

C'est celle, qui dans des siècles lointains, engendra la religion et qui, aujourd'hui encore, consolide parfois des croyances ébranlées, c'est-à-dire : la souffrance. Cette puissante force théogonique, agissant en sens contraire, commence de nos jours à détruire son œuvre millénaire. Après des siècles, la vieille illusion du genre humain s'évanouit, et ceux même qui furent jadis toujours les premiers à implorer Dieu — les pauvres, les déshérités, toutes les victimes des tortures imméritées — s'aperçoivent maintenant que le ciel est vide et qu'aucun écho ne répond à leurs cris de détresse. Indignés, ils se mettent alors à briser les froides idoles dont ils avaient, si longtemps, et toujours vainement, espéré consolation et guérison.

Le mensonge de la religion — N'a-t-elle pas été appelée l'opium du pauvre ? — ce mensonge, Anzengruber l'a dépisté de bonne heure. Il a connu la souffrance et l'abandon. Dans une note autobiographique de l'année 1882, faisant allusion à son *Chant de la Souffrance*, datant des années préhistoriques, l'auteur rappelle qu'il avait écrit cette poésie en connaissance de cause. Plus tard, il fut même éprouvé par la misère : celle qui démoralise l'homme (12) et lui fait perdre la croyance profonde, pieusement entretenue jusqu'alors, en Dieu et l'immortalité.

Au moment le plus critique de la misère, je criai vers Dieu. Comme il me refusait obstinément son secours, je lui adressai un ultimatum, disant qu'au cas où il ne se déciderait pas à m'aider, il aurait à se passer de ma croyance en lui et il serait rendu responsable de tout ce qui s'ensuivrait. Le croyant comme l'athée éclateront probablement de rire en lisant ces lignes. J'en ris plus tard moi-même (13).

Ce fut, par conséquent, la souffrance, non la science, qui détermina d'abord l'athéisme d'Anzengruber. Quoique citadin, il se range donc, sous ce rapport, parmi ses paysans qui, eux, reflètent fidèlement sa propre crise religieuse. De cette constatation, il résulte ceci : les pièces paysannes peuvent être considérées comme un éloquent supplément aux rares documents autobiographiques d'Anzengruber. Au lieu d'être calquée sur de simples théories, la thèse de

(12) *Œuvres*, I, 272.
(13) *Œuvres*, I, 275.

ces pièces, représente une confession détaillée, vraiment dramatique de l'expérience religieuse de l'auteur. On comprendra alors l'intérêt vif, si étonnamment chaud qu'Anzengruber prit à ses chers hérétiques du village.

Ils ne sont pas nombreux par paroisse. Le plus souvent, un seul d'entre eux pare ou, selon l'opinion de ses ennemis, dépare tel village. Parfois, ils jouent un rôle effacé, purement épisodique. Mais tous dépassent les autres villageois. Quelle grandeur dans leur pauvreté ! Quel courage dans leur dangereuse situation de pionniers ! Quelle force d'âme dans leur vie désillusionnée.

Toute une galerie de philosophes paysans défile ainsi devant nous, les uns plus intéressants, plus touchants que les autres ; mais tous sympathiques ; ce sont de braves gens, à commencer par Wurzelsepp qui ouvre la série, dans *Le Curé de Kirchfeld* ; il est suivi de Burgerlies, dans *Le Paysan parjure ;* du casseur de pierres, dans *Les Analphabètes* ; de Mathias et Weldner, dans *La Ferme sans Fermier* ; de Hauderer, dans *Double Suicide ;* de Catherine et Weller, dans *La Main et le Cœur ;* et d'Einsam, dans *Roc et Acier.*

Le plus conciliant de tous, a, comme Einsam, l'air terriblement farouche : c'est Wurzelsepp, l'ennemi du curé, de la religion et de la société. Dans sa colère, il voudrait écraser le genre humain. Cependant, au contraire d'Einsam, Sepp, se laissera guider aveuglément par le premier prêtre sachant parler à son cœur. Sepp boude l'Eglise, parce que celle-ci — le cas, comme on voit, est beaucoup moins grave — lui a interdit d'épouser une Luthérienne. Depuis, il déteste la « bande » de ceux qui, par sottise ou par méchanceté, martyrisent les cœurs et les esprits de leurs prochains, les empêchant de devenir heureux (14). Que chacun fasse son salut comme il l'entend; ainsi il accomplira la volonté divine. Cette devise protestante est, d'ailleurs, également celle de Hell et de Lux, dans la même pièce (15). Cependant, les paroles de Lux dépassent de beaucoup les idées que Sepp se fait de l'Eglise et de Dieu. Sepp n'est pas un penseur ; ce n'est qu'un cœur sensible, un révolté par dépit et

(14) *Œuvres*, II, 30.
(15) *Œuvres*, II, 8.

par vengeance, capable de revenir à Dieu et à la Société. Il suffit d'un mot affectueux pour opérer ce miracle.

Au moment de la souffrance, lui dit Hell, l'étincelle de l'espérance s'est éteinte en toi, comme une lumière mourant avant l'aube ; et dans la fumee montante, ta foi s'est évanouie. Je n'ai pas le pouvoir de rallumer l'étincelle divine venue du ciel. Tu t'arroges le droit de dédaigner la foi et l'espérance qui, pourtant, consolent des milliers d'êtres. Tu es libre d'agir ainsi; cependant je te prie, Sepp, de ne pas refuser également ce dont tu as besoin et que tu es venu chercher auprès de moi : la compassion, la pitié, la miséricorde, bref la charité et la solidarité humaines. Permets-moi de te retenir par ce fil, le seul qui me reste pour t'attacher. Quitte les lieux sauvages où ton cœur se deprave. Reviens auprès de nous. Fuis la solitude pour reprendre la vie en commun. Sois de nouveau à nous (16).

Comme touché par la grâce en entendant ces paroles, Sepp enlace les genoux de Hell et lui crie avec passion : Fais de moi ce que tu voudras... Tu es le prêtre selon mon cœur.

Cas unique dans le théâtre d'Anzengruber, où aucun autre hérétique ne se convertit. En effet, de Sepp, en 1870, à Einsam, en 1886, nous voyons au contraire les cœurs s'endurcir à l'égard de l'Eglise et de Dieu. Une fois détachées de l'Eglise, les femmes elles-mêmes ne changent plus d'avis, ne reviennent plus sur leur décision de vivre en marge de la communauté religieuse. La foi éteinte ne renaît plus. Quand les rayons mortels de la raison ont dissocié le tissu du dogme, aucune intervention extérieure ne le raccommodera plus. L'homme ou la femme qui ont compris, un jour, que les cérémonies du culte ne correspondent à aucune réalité vivante et que la doctrine de l'Eglise, comme les anciennes religions à tout jamais englouties, est un mythe, et rien de plus, n'éprouveront plus jamais le désir de s'agenouiller et de prier.

Tu ne me feras pas redevenir catholique, dit la vieille Burgerlies à sa petite-fille. Crois-tu donc que je suis devenue du jour au lendemain ce que je suis à présent ? Pour y parvenir, j'ai peiné pendant plus d'années que tu n'en as passé sur terre. Pourtant une seule nuit a suffit pour achever l'œuvre, celle où ta mère, chassée par le paysan parjure, est venue, avec ses deux enfants, frapper à ma porte (17).

---

(16) *Œuvres*, II, 82, 83.

(17) *Œuvres*, III, 32.

L'athéisme n'est pas un caprice, c'est une guérison après une maladie. Sais-tu donc, s'écrie Hauderer, quelles épreuves il faut endurer avant de considérer tout comme une sottise (18) ? Tout. Dieu y compris !

Ne m'ennuie pas avec le Dieu de tes pères, lance Burgerlies à Lévy. Car c'est vous, vieux farceurs, qui l'avez inventé, pour que vos femmes se tiennent tranquilles, et qu'elles ne vous trompent pas avec de plus jeunes que vous (19).

Plaisanterie d'une auberge mal famée, et surprenante dans la bouche d'une vieille paysanne. Pourtant, ne montre-t-elle pas brutalement avec quel soulagement Burgerlies continue à condamner le vieux cauchemar religieux, la vieille tyrannie de l'esprit et de l'âme, dont elle est délivrée depuis de longues années ? Pour elle, Dieu n'est plus qu'un sujet de raillerie.

Chose curieuse, le dernier coup de pioche démolissant la foi de Burgerlies a été la même croyance aux signes du ciel qui, pas à pas, avait conduit Ferner au crime.

Quand le paysan parjure a levé la main pour invoquer le témoignage de Dieu, afin que les hommes instruits du tribunal lui accordassent les biens de son frère, le tonnerre n'est pas tombé du ciel, la terre ne s'est pas ouverte. Ce jour-là, dit Burgerlies, ma fille a perdu ses droits et son honneur, et elle est morte, sans obtenir réparation. Le paysan parjure, lui, est toujours en vie, plus riche que jamais. Depuis ce temps-là ce fut fini pour moi. Un monde où de telles choses sont possibles, me répugne. Depuis, les gens m'appellent l'athée (20).

L'injustice de la vie — telle est la leçon qui se dégage de ces paroles — est incompatible avec l'idée de Dieu. Un être humain chargé de veiller sur le monde n'admettrait pas la souffrance des innocents, ni le triomphe des fourbes. A plus forte raison, la divinité, si elle existait, protègerait les faibles et les malheureux. Dans *Le Quatrième Commandement*, Anzengruber a tracé le portrait touchant d'une jeune femme écrasée par la vie, en pleine jeunesse, sans

(18) *Œuvres*, IV, 232.
(19) *Œuvres*, III, 28.
(20) *Œuvres*, III, 34.

avoir commis la moindre faute. Nous la voyons, d'abord, insouciante et gaie, conter fleurette avec son professeur de musique. Puis, après une année de mariage, auprès d'un homme qu'elle n'aime pas, elle s'enfuit de son foyer à peine fondé et rentre chez ses parents, méconnaissable au moral autant qu'au physique. Son enfant est mort, à peine né ; elle même est malade et se consume de chagrin.

Un jeune prêtre vient la consoler.

Ayez confiance en Dieu, lui dit-il. Celui qui vous a imposé de si dures épreuves, vous donnera aussi la force de les supporter. — Non, monsieur l'abbé, lui répond Hedwig très pâle et très souffrante, d'une voix faible, mais nette, lente et décisive : Pas de phrases ! Savez-vous comment on nomme l'acte consistant à provoquer une « épreuve » en vue d'un résultat tout aussi facile à établir par de simples calculs ? C'est une expérience... Il y a déjà assez longtemps, quand j'étais encore petite, qu'un médecin habitait chez nous. Je le détestais profondément parce qu'il disséquait de pauvres petits lapins vivants. Il connaissait fort bien la force de résistance de ces petits animaux ; il savait d'avance s'ils mourraient sous le scalpel ou, sinon, pendant combien de temps on pourrait prolonger leur vie et leurs souffrances, en leur donnant, grâce à de bons soins, « la force de supporter les épreuves ». Voulez-vous me faire croire que Dieu soit un de ces médecins ?... Et elle ajoute : Je me suis soumise à un commandement, le seul contenant une promesse : Tu vivras longtemps et tu seras heureuse sur terre ! Le bonheur m'a fait défaut. J'espère de Dieu que la première partie de sa promesse se révèlera aussi trompeuse que la seconde et que mon enfant m'appellera bientôt auprès de lui (21).

Ainsi, la vie dément la doctrine des prêtres. Où est-il ce Dieu tout-puissant, infiniment sage, infiniment bon ? La tragédie humaine ne fait découvrir tout au plus que les traces d'un Dieu injuste, cruel et menteur. Autant de non-sens, autant de preuves en faveur d'un monde vide de toute divinité.

Ceux qui s'endurcissent ont raison. Ceux qui ne croient point sont heureux, proclame Catherine, dans **La Main et le Cœur.**

— Femme, tu blasphèmes Dieu, interrompt un moine.

— Si je le blasphème, répond-elle, alors les cris de douleur de toutes les créatures sont autant de blasphèmes. Alors, le cerf traqué le blasphème

---

(21) *Œuvres*, V, 229, 230.

quand il ne voit plus devant lui aucune chance de salut, et, derrière lui, rien d'autre que la mort. Alors, je le blasphème mille fois, car mon cœur est mille fois déchiré, et chaque fibre en moi tremble et saigne (22).

Parmi les hommes, un seul se présente sous un jour aussi tragique que Catherine et Hedwig : c'est Weller, le mari de Catherine. Dans une vallée à demi-sauvage de la Suisse, il mène avec sa femme une vie idyllique, jusqu'au jour où la destinée — qui souvent prend un malin plaisir à persécuter les innocents et à profaner le bonheur humain — fond sur lui. La même nuit, Weller perd sa femme qui l'aime, et tue l'homme qui l'a rendu malheureux.

Mais du même coup, il a désappris à craindre et à respecter Dieu. Il se livre à la justice humaine sans expliquer son acte, afin de quitter bientôt cette terre ingrate. Un moine lui conseille de penser à la miséricorde divine.

La miséricorde ? répond Weller révolté. Je ne demande que la justice... J'abandonne la partie ici-bas. Prévenez le maire... Inutile d'apporter de quoi me lier. Je ne m'enfuirai pas. Inutile aussi de déranger un secrétaire, ni d'apporter de l'encre. Je ne dirai rien d'autre que : c'est moi le coupable. Je n'atténuerai pas ma faute... Par contre, je m'expliquerai devant le tribunal de Dieu, et je lui demanderai quelle a été son intention en créant le monde (23).

Le rideau tombe alors ; et le spectateur, en quittant le théâtre, continue à entendre l'écho lugubre des paroles de Weller, l'homme honnête qui, dépouillé de sa foi en Dieu et les hommes, meurt en révolté, un blasphème aux lèvres.

En général, Anzengruber nous montre les hommes qui ont perdu la foi, arrivés, heureux, à une étape plus avancée de leur évolution morale. Au lieu de s'indigner et de se révolter, ils acceptent l'étrange état de choses, du moins provisoirement inchangeable. Aussi modestes qu'ils soient, ces « philosophes » dominent la vie, avec un sourire ironique à l'adresse de Dieu et de « l'ordre établi », avec

(22) *Œuvres*, III, 152.
(23) *Œuvres*, III, 175.

une certaine pitié, aussi, à l'adresse des hommes crédules prenant les légendes de la religion pour argent comptant.

Hauderer, le philosophe de la sottise universelle, dans *Double Suicide*, n'est pas un des moins réussis des personnages d'Anzengruber. Fignolé dans tous ses détails, vrai et profond dans sa psychologie de pauvre Job trituré par les malheurs et les malchances, il aurait fait très bonne figure même dans une pièce sérieuse. Pour le goûter tout à fait, il faut l'entendre parler dans son langage caractéristique. Pour lui, tout est sottise : la naissance, la mort, l'amour. L'épicier Zangl, un bien pensant, lui reproche de tout critiquer.

— Si tu étais à la place de notre bon Dieu, tu changerais le monde.

— Moi, remplacer votre bon Dieu ? — lui répond Hauderer, ce serait bien la dernière idée qui me viendrait à l'esprit.

Zangl désirerait savoir pourquoi Hauderer ne va pas à l'église. Un bout de sermon ne peut faire mal à personne.

Des sermons ? j'en ai entendu assez, même chez les Luthériens et les Juifs. L'intention en est bonne, sans doute. Mais à quelle source puise-t-on les preuves. Si encore on pouvait interroger le soleil, le ciel bleu, la forêt, ou d'autres témoins ! Là, on apprendrait des vérités. Mais la moitié de l'univers n'est-elle pas sourde et muette ?... Au printemps, on se réjouit quand la nature commence à revivre. Puis, on s'apprête de nouveau à voir venir l'hiver. Ainsi, joies et tristesses alternent, comme les nuages qui tantôt se hâtent, tantôt ralentissent leur course sans que personne ne sache ni comment ni pourquoi. Quelle sottise !

Zangl. — Tu te répètes. J'ai voulu te donner un bon conseil. Tu sais que les gens du village te critiquent.

Hauderer. — Je le sais bien. Laisse-les courir en bande à l'église, où leurs cris rompent les oreilles du Bon-Dieu. Je n'aime pas ces façons-là. Voilà pourquoi je vais à l'église seulement quand elle est vide, les jours de semaine. Je veux être seul avec Dieu. J'ai une prière spéciale à lui adresser.

Zangl. — Laquelle donc ?

Hauderer. — Qu'Il soit !

Zangl. — N'est-Il donc pas ?

Hauderer. — Peut-être. Mais s'Il existe, Il n'existe que pour les riches (24).

---

(24) *Œuvres*, IV, p. 186.

Ce passage de Hauderer est un des plus amers, des plus empoisonnés dans l'œuvre d'Anzengruber. La part d'imagination, cependant, y est minime. Personne ne doute que l'auteur lui-même, avec toute son expérience religieuse, ne se cache derrière le malheureux Hauderer. Nous le trouvons également dans Mathias, ouvrier agricole dans *La Ferme sans Fermier*. La pointe sociale disparaît alors. L'athéisme lui-même se voile ; mais l'ironie anzengrubérienne subsiste dans un terrible sous-entendu. Du Seigneur des Cieux, quand on examine minutieusement les reflets de son pouvoir dans la vie humaine, que reste-t-il, sinon une aveugle et redoutable fatalité, c'est-à-dire le néant théologique ?

« Quand Dieu, le Grand et Tout-Puissant, a pris une décision dans tel ou tel sens, l'homme, dit Mathias, ne peut rien en retrancher par ses lamentations, ni rien y ajouter par ses prières de mendiant. Voilà pourquoi tentant ma chance, je me résigne, sans compter sur aucune aide étrangère. Voilà pourquoi je ne fais aucun cas de ceux qui, prétendant en savoir plus long que les autres, s'offrent à intervenir pour moi (25) ».

Si Mathias se prend pour plus « pieux » que les autres villageois, c'est simplement parce qu'il croit mieux connaître Dieu en le niant et en se soumettant aveuglément à la dure destinée. Il ne faut pas essayer d'entraver et de corriger le cours des événements par des pratiques religieuses. Le plus sage, c'est de se soucier de Dieu aussi peu qu'il se soucie de nous. Mathias est « fataliste », à l'instar d'Anzengruber, son père spirituel. Donc, tout se passe pour lui comme si Dieu, s'il n'était pas le simple Fatum, n'existait pas. Et, sur ce point, Mathias est d'accord avec le maître d'école de la même pièce, car le curé accuse celui-ci d'avoir converti Mathias à sa philosophie athée.

(25) *Œuvres*, II, 115.

CHAPITRE IV

Le secret du casseur de pierres

Le plus grand martyre ne comptera plus quand tu auras cessé d'exister. Peu importe si tu es enterré à six pieds sous le gazon ou si tu revois encore mille fois le spectacle de la vie. Tu n'as rien à craindre. Tu es une partie du monde qui t'entoure, et le monde environnant fait partie de toi. Tu n'as rien à craindre.

Anzengruber : **Œuvres**, IV, pp. 72-73.

Plonge dans ta goutte, foi infusoire ! Sois heureux ou malheureux ; mais pour rien au monde ne te rends coupable d'arrogance.

Anzengruber : **Œuvres**, VIII, p. 71.

*
**

Autant d'hérétiques, autant de victimes de la vie et de la société humaine.

Tous ces personnages, chéris tout particulièrement d'Anzengruber, sont des déshérités. Pauvres, isolés, reniés de tous, ils n'ont même pas la consolation de la religion, refuge suprême des infortunés. Pourtant, s'ils ont désappris la foi et l'espérance, ils ne sombrent nullement dans le désespoir. Alors, une question importante se pose, problème central de la thèse d'Anzengruber : D'où tirent-ils la force de résister aux attraits de la mort librement choisie ? Comment peuvent-ils continuer à vivre dans une sage résignation, trouvant, peut-être, une source d'énergie exemplaire et une étonnante joie dans leur modeste périple terrestre ?

Chez Anzengruber, l'athée n'est pas l'homme insolent aux poches pleines, qui se promène fièrement dans la vie où tout lui réussit, et qui, précisément parce que Dieu n'existe pas, se livre sans modération et sans scrupules aux jouissances les plus variées. A ce dévergondage stupide des riches s'oppose l'athéisme tragique des pauvres, lourd de menaces : En effet, si Dieu n'existe pas, si nous n'avons vraiment d'autre patrie que la terre, les joies terrestres compteront seules.

Quel sera alors le secret du pauvre ? Lui faut-il donc renoncer à tout jamais au bonheur rêvé auquel il a droit, et qui se retire de ses lèvres pour s'étaler voluptueusement à côté de lui, excitant sa jalousie et sa haine ?

Etre optimiste dans de telles conditions, c'est faire preuve d'une admirable vertu. Aussi, ne nous y haussons-nous pas du premier coup ? Cet optimisme-là veut être conquis de haute lutte et conservé au prix de grands et constants efforts. Car il ne s'agit pas d'une formule philosophique, ni d'un simple acte de foi dans la vie ; mais d'une attitude chevaleresque devant les innombrables épreuves que nous réserve l'énigmatique et cruelle destinée humaine.

L'équilibre moral, dont nous avons besoin à chaque instant pour résister aux forces hostiles, sans cesse déchaînées contre nous, n'est maintenu que difficilement, héroïquement. Quand l'orage gronde au-dessus de nos têtes, quand les malheurs redoublent de cruauté, quand la malchance persévère toute une vie, l'homme le plus énergique connaît des heures de faiblesse et des minutes de défaite. Les nerfs cèdent.

Anzengruber, personnellement, n'a pas échappé à ces épreuves. Dans *Les Aphorismes*, nous le voyons succomber plus d'une fois au noir pessimisme ; et dans son théâtre, les œuvres les plus gaies voisinent avec des pièces terriblement tragiques. Cependant, la victoire finale, chez lui, appartient à la joie.

Pour comprendre la portée de la thèse d'Anzengruber, il est nécessaire d'étudier en détail ce pessimisme, et de découvrir le pont qui, de là, mène à l'optimisme.

***

Tout ce qui existe sous la lune est une satire à l'adresse du créateur, écrivait Anzengruber dès 1860 (1).

Il n'a jamais renié ce point de vue, comme *Les Aphorismes* le prouvent. Une fois, dans une comédie (*Double Suicide*), il a osé l'exprimer à haute voix, sous le masque de Hauderer, qu'on n'était pas tenu de prendre au sérieux, quoique ce personnage fût un interprète fidèle de la pensée de l'auteur. Pour l'un et l'autre, la nature et la vie, l'univers et l'humanité se signalent par leur méchanceté et leur sottise. Hauderer et Anzengruber se demandent alors pourquoi nous vivons, pourquoi nous aimons et procréons. *Les Aphorismes* abondent dans ce sens.

La vie est un théâtre de marionnettes où les événements les plus sots nous déchirent le cœur. Les autres nous regardent souffrir et s'en amusent, tandis que nous n'avons même pas le droit de montrer notre irritation (2).

La vie est peut-être un rêve : mais un rêve fade et monotone. Elle n'est donc pas digne d'être vécue, ni même rêvée (3).

Logiquement, le monde devrait être construit en vue de la réalisation de certaines fins, et l'homme croit vraiment qu'il en est ainsi ; c'est pourquoi il se sent terriblement blessé le jour où il s'aperçoit de la cruauté, de l'arbitraire et de l'injustice de l'existence humaine (4).

Anzengruber cite l'exemple d'enfants innocents tués ou victimes d'accidents. Il se rappelle tel père, assis auprès du cadavre de son fils écrasé, incapable de parler, agité par la douleur, secoué par la fièvre, pensant obstinément à l'effroyable malheur (5) qui vient de se produire.

Il y a aussi de grandes personnes sur lesquelles l'infortune s'acharne sans raison.

Les larmes les plus amères versées par l'homme sont celles du malade

---

(1) Voir son carnet *Unterm Mond* (*Briefe*, Ip. XXIII).
(2) *Œuvres*, VIII, 19.
(3) *Œuvres*, VIII, 23.
(4) *Œuvres*, VIII, 68.
(5) *Œuvres*, VIII, 75.

incurable qui, tout en connaissant son sort, se cramponne à la vie. Quelle souffrance (6) et quelle immorale cruauté !

Peu importe si l'homme se fait écraser par son travail ou... si c'est la débauche qui le tue (7) ; le résultat est le même.

Devant le spectacle atroce de la vie, on est heureux de savoir que tout est condamné à finir un jour. Mais alors, pourquoi y a-t-il eu un commencement ? (8) Ne posez pas cette question. Elle marquerait le début de la folie (9). Vagabonds sur la terre, sommes-nous plus que la couvée d'une nuit printanière destinée à être emportée par les premiers froids d'automne ? (10)

On est tenté de croire qu'un monde de folie, antérieur à nous, s'est effondré, et que nous sommes des fantômes errant sur ses ruines. Grimace insensée d'un cerveau insensé (11).

Ce pessimisme se double d'une misanthropie non moins nette :

L'homme est un genre d'animal, mais il ne veut pas qu'on le dise (12). — Le singe est un parent pauvre de l'homme. C'est pourquoi celui-ci rougit de celui-là (13). — La plupart des hommes sont au niveau de singes doués de parole. Rien ne les distingue de ceux qui ne parlent pas (14). — Plus l'homme est noble, plus il est malheureux (15).

La misanthropie est donc amplement justifiée :

Peu d'hommes nous font du bien ; la plupart d'entre eux nous nuisent. Les rares hommes bons nous causent du chagrin et des soucis. Un seul être existe dont nous soyons toujours contents : c'est nous-même ; parfois, cependant, nous avons motif d'être mécontents, même de nous-mêmes (16).

Le dégoût nous saisit en voyant un grand nombre d'hommes, la

---

(6) *Œuvres*, VIII, 75.
(7) *Œuvres*, VIII, 67.
(8) *Œuvres*, VIII, 19.
(9) *Œuvres*, VIII, 20.
(10) *Œuvres*, VIII, 4.
(11) *Œuvres*, VIII, 22.
(12) *Œuvres*, VIII, 18.
(13) *Œuvres*, VIII, 18.
(14) *Œuvres*, VIII, 25.
(15) *Œuvres*, VIII, 27.
(16) *Œuvres*, VIII, 26.

masse, commettre, par l'acte et par la parole, des vilenies jugées par eux toutes naturelles (17).

Si la masse finissait seulement un jour par comprendre combien elle est sotte et brutale ! s'exclame Anzengruber (18). — Hélas ! jusqu'au jour où la race humaine aura appris à se détruire elle-même, il n'y aura pas de salut pour elle, tant elle est folle d'orgueil (19). — De cette troupe d'enfants joyeux et aimables (que nous voyons jouer là-bas), il ne restera, quand ils auront grandi, que des misérables, des coquins et des fous semblables à nous-mêmes (20). — On comprend trop tard que c'est un véritable crime de mettre des enfants au monde (21). En face de la misère et de la rudesse de l'existence, la décision la plus sainte est, probablement, celle de ne pas procréer (22).

Mais ceux qui vivent déjà ? Le seul remède à leurs maux s'appelle : suicide (23).

On imaginera aisément, après cela, le sens des aphorismes relatifs au Juge suprême : Le ciel est vide de Dieu, comme la terre est vide de justice. La présence de Dieu n'est visible ou démontrable ni dans la nature, ni dans la vie (24). Dieu a été inventé par les Hommes pour être le bouc émissaire de toutes leurs sottises et de toutes leurs lâchetés (25).

Votre plus grand sacrilège, s'écrie Anzengruber, fut d'avoir osé mettre un Dieu sur toutes vos ordures ; il est vrai que votre Dieu vous ressemble (26).

Le critérium de l'existence divine dépend de la question : Dieu s'est-il jamais soucié de moi ? (27) Anzengruber répond négativement, et pour lui-même et pour tout le XIXe siècle.

---

(17) *Œuvres*, VIII, 26.
(18) *Œuvres*, VIII, 26.
(19) *Œuvres*, VIII, 26.
(20) *Œuvres*, VIII, 24.
(21) *Œuvres*, VIII, 27.
(22) *Œuvres*, VIII, 28.
(23) *Œuvres*, VIII, 30.
(24) *Œuvres*, VIII, 45.
(25) *Œuvres*, VIII, 41.
(26) *Œuvres*, VIII, 43.
(27) *Œuvres*, VIII, 44.

L'athéisme, dit-il, ne pouvait pas ne pas venir. Même faux dans ses principes, il nous apparaîtrait, dans les circonstances actuelles, comme une vérité; c'est d'ailleurs à ce titre qu'il a été effectivement approuvé et adopté (28).

Avec quelle audacieuse sûreté Anzengruber proclame :

C'est une religion de ne pas croire en Dieu. Croire à son existence, c'est le blasphémer (29).

Inexistence de la Divinité, méchanceté et imbécilité humaines, cruauté de la nature : voilà les constatations cruciales auxquelles aboutit l'auteur des *Aphorismes*.

***

Quelle conclusion en tirer ? Faut-il vraiment se décider à faire le saut dans le Néant ? Ou n'est-ce là qu'une idée logique, certes, et séduisante à première vue, mais inconciliable avec le fond secret de la pensée d'Anzengruber ? Quelque chose, en effet, se révolte en lui contre pareille solution du problème vital, et, à la fin du premier chapitre des *Aphorismes* (Les Enigmes de l'Univers), après avoir déversé sa bile dans de nombreux paragraphes, il réfute le pessimisme comme système philosophique, l'admettant comme maladie seulement, celle-ci destinée, comme toutes les maladies, à rétablir l'équilibre physique ou à provoquer la mort (30). Alors, en contradiction flagrante avec maint passage précédent, Anzengruber donne à son avant-dernier aphorisme le titre : celui qui regrette de vivre est malade (31).

Grâce à ce revirement que rien ne faisait prévoir, l'optimisme sort victorieux d'une discussion où il était sérieusement pris à partie. Pourquoi cette subite acceptation de la vie, après tant de protestations véhémentes ? *Les Aphorismes* et la comédie *Les Analphabètes* nous en fournissent le secret : la lumière qui éclaire

(28) *Œuvres*, VIII, 80.
(29) *Œuvres*, VIII, 79.
(30) *Œuvres*, VIII, 33.
(31) *Œuvres*, VIII, 33.

la vie sans Dieu nous vient des tombes. Vivons sous les reflets et sous la révélation de la mort !

Comment ? Celle-ci est-elle si séduisante pour l'athée ? La mort n'est-elle pas un malheur aussi grand que la naissance ? (32) Pourquoi vivre s'il faut mourir bientôt après ?

On éprouve un étrange sentiment en pensant que dans quarante ans tout au plus, peut-être dans trente, vingt, peut-être dans dix seulement, nous reposerons sous la terre, blancs jusqu'aux os. Pourquoi aurons-nous donc vécu ? (33)

Vainement, la raison cherche à briser la cage où nous sommes enfermés. Vainement, elle guette un espoir, une consolation quelconque ; elle ne peut montrer à l'homme que le chemin pénible, toujours le même, par la vie vers la destruction (34). Alors, dans l'étroitesse morose de notre existence, une nostalgie commence à grandir : celle de vite disparaître. Mais un garde-fou retient les malheureux : la peur de la mort (35).

Cependant, familiarisé avec les tombes, on désapprend l'impatience. Déjà, l'idée d'une fin ardemment désirée, mais vainement attendue, nous comble de ses bienfaits et, sans se troubler, le regard s'habitue à mesurer avec calme le passé et l'avenir.

Autrefois, l'espace et le temps s'étendaient devant toi. Maintenant, tu les parcours. Bientôt... attends un peu et supporte ce qui t'arrive, bientôt, l'espace et le temps seront derrière toi (36). — ... Un jour, quand le soleil disparaîtra à l'horizon, tu cesseras de vivre. Un autre jour, longtemps après, on ne pourra plus mesurer le temps pendant lequel tu as vu la lumière terrestre (37). Tu reposeras là où, sous les rayons du soleil ou de la lune, l'ombre de ta tombe sera tantôt courte, tantôt longue (38).

Tous les hommes ne comprennent pas combien l'idée de la mort peut être réconfortante.

---

(32) *Œuvres*, VIII, 32.
(33) *Œuvres*, VIII, 4.
(34) *Œuvres*, VIII, 6.
(35) *Œuvres*, VIII, 31.
(36) *Œuvres*, VIII, 7.
(37) *Œuvres*, VIII, 6.
(38) *Œuvres*, VIII, 5.

C'est une méchanceté de la nature quand elle nous empêche de ressentir ce qu'il y a de meilleur, c'est-à-dire le néant (39) : tombeau de toutes les folies de la vie (40). — Le jour où le soleil nous cherchera vainement, où nous aurons échappé à l'énigme torturante et déprimante de l'existence, alors nous connaîtrons la paix, car nous serons délivrés de tous les maux, acquittés de toutes nos obligations. Les portes des cimetières se fermeront derrière nous ; des fleurs s'agiteront sur nos tombes (41). — Toutes les sublimes pensées de l'esprit aspirent à réaliser un équilibre parfait où toutes les contradictions, toutes les oppositions, c'est-à-dire le mal, se noieront dans le Bien. Tous les êtres seront alors heureux et contents. Et, pour que cela se fasse en dehors de l'idée de durée, sans la peur d'aucune interruption, le temps cessera d'exister. Quel autre état pourrait donner ce résultat, sinon le néant, la mort. Ce que le néant promet, il le tient d'une façon magnanime, jusque dans le plus petit détail (42).

Ainsi donc, la mort s'explique, et sous quelque angle qu'on l'envisage. La vie, par contre, est inexplicable, et elle le reste (43).

C'est le cadeau d'un démon malveillant. Voilà pourquoi Dieu dédaigne de vivre, se confondant avec le sommeil qui appelle tous les êtres auprès de lui pour dormir à ses côtés. Reposez-vous ! Quiconque trouve le repos, en renonçant à tout, même aux plaisirs spirituels, même à la gloire posthume, ressemblera le plus à la divinité (44).

***

Voilà les idées secrètes de l'homme qui a imaginé le célèbre Casseur de pierres, dans *Les Analphabètes,* rôle qui est plus qu'une invention originale d'auteur dramatique. Nous y voyons une des confessions les plus intimes d'Anzengruber, une de ses révélations les plus saisissantes :

Jean — le Casseur de pierres — était le fils d'une vachère et... d'un père inconnu. Comme la mère mourut peu de temps après

(39) *Œuvres,* VIII, 30.
(40) *Œuvres,* VIII, 76.
(41) *Œuvres,* VIII, 76.
(42) *Œuvres,* VIII, 77.
(43) *Œuvres,* VIII, 12.
(44) *Œuvres,* VIII, 10.

l'avoir mis au monde, le village indigné hérita du petit être malheureux. Avares en toute circonstance, les paysans regrettaient amèrement chaque sou déboursé pour le bâtard de la vachère, et dès qu'il fut en âge de comprendre, ils lui firent sentir le poids de leur mécontentement. L'Ecole et l'Eglise — ces deux marâtres — firent de lui un souffre-douleur. Le service militaire l'arracha enfin au milieu hostile où il avait vécu jusque-là. Mais la malchance voulut qu'il eût un accident. Blessé par un cheval, il fut renvoyé sans pension au village natal, où des visages haineux l'attendaient.

Personne ne voulait l'héberger. On lui assigna comme asile une carrière près du village. Il s'y installa, entre les herbes de la prairie et l'eau du ruisseau. Privé de nourriture et de soins, son corps s'affaiblit à vue d'œil, torturé aussi par le sentiment d'abandon et l'inexplicable cruauté humaine. La mort le guettait. Alors, un jour qu'il faisait très beau, Jean sortit de la hutte, en chancelant :

Si je dois mourir, se dit-il à lui-même, je préfère que ce soit sur le drap moelleux de la grande et verte prairie, où le soleil me fermera les yeux et où je m'endormirai pour ne plus me réveiller. La mort, au fond, n'est qu'une épreuve de courte durée. Qu'ai-je donc à craindre ?

Et il s'étendit, fatigué, sur le gazon (45). Mais, au lieu de mourir, il guérit.

Un silence profond, raconta-t-il plus tard, régnait autour de moi, sous les rayons ardents du soleil. Devant moi s'étendaient les vertes prairies et les montagnes bleues. En bas, la vallée s'enveloppait d'un blanc voile de fiancée. Limpide, clair, lumineux, le ciel tendait sa voûte au-dessus de la contrée ; une paix profonde en descendit remplir mon âme. J'eus alors la conviction que je reverrais ce même spectacle ! D'abord, je restai étendu comme mort, je ne sais combien de temps. Quand je revins à moi, le soleil se couchait. Quelques étoiles ornaient déjà le firmament, si proches que je croyais pouvoir les saisir de mes mains. Les cheminées, dans la vallée, fumaient. La forge, à la lisière de la forêt, resplendissait comme un ver luisant. Dans la prairie, les scarabées et les sauterelles s'essayaient à toutes sortes de cris stridents ; pour un peu, j'en aurais éclaté de rire. Au-dessus de moi, les oiseaux voletaient dans le feuillage des arbres. Un air agréable et doux caressait le paysage. Ne pouvant m'empêcher d'admirer tout cela, j'essayai de faire un mouvement, et voici que je me relevai sans aucune difficulté. Je m'étirai, considérant le paysage où tout grouillait de vie ; je re-

(45) *Œuvres*, IV, 72.

gardai le soleil se coucher, les étoiles apparaître, et je me sentis envahi d'audace, comme si je venais de renaître et comme si tous les rayons de soleil de tout à l'heure s'étaient attardés dans mon corps. Alors, j'eus ma révélation, aussi nette qu'un récit fait de vive voix :

... « Tu n'as rien à craindre. Le plus grand martyre ne comptera plus quand tu auras cessé d'exister. Peu importe si tu es enterré à six pieds sous le gazon ou si tu revois encore mille fois le spectacle de la vie. Tu n'as rien à craindre. Tu es une partie du monde qui t'entoure, et le monde environnant fait partie de toi. Tu n'as rien à craindre ! » — Cette révélation, continue Jean le Casseur de pierres, me remplit alors d'une telle joie que je criai à l'univers : « Tu n'as rien à craindre !... Réjouissons-nous ! » Et, pour la première fois de ma vie, je me sentis joyeux ; et je le suis resté depuis lors. Je voudrais même qu'aucun autre être vivant ne fût jamais triste, afin que personne ne troublât mon monde joyeux (46) ».

***

Cette révélation du Casseur de pierres est pour nous du plus haut intérêt. D'une clarté étincelante, elle montre à merveille les différents éléments de la philosophie d'Anzengruber : le rôle central attribué à la mort ; le vigoureux optimisme qui en découle au profit des déshérités et, enfin, le pittoresque panthéisme du Casseur de pierres, dont le dramaturge abreuve sa propre pensée.

Il nous reste à dire quelques mots sur ce dernier point, base de la conception anzengrubérienne de la mort. Mourir, pour lui, ce n'est pas disparaître. Tout à l'heure, en insistant sur l'attrait du néant, il pensait à la seule disparition de notre fugitive existence individuelle. En réalité, derrière l'apparente destruction, il aperçoit le retour à la matière dont nous sommes sortis, et la communion la plus intime de l'ancien être humain avec l'océan des forces sur lequel il a vogué un instant. La mort n'est pas une fin : Elle marque le commencement d'une ère plus heureuse et plus sainte (47).

A l'âge de vingt-et-un ans, reniant le Dieu de l'Eglise, « ce vieux Partout-et-Nulle-Part », Anzengruber se confie aveuglément à « Celui qui, semblable au sang de notre corps, coule dans les veines de l'univers » (48). Dieu, écrit-il, deux ans plus tard, c'est le « Moi de la Nature » (49).

---

(46) *Œuvres*, IV, 72-73.

(47) *Œuvres*, VIII, 10.

(48) *Briefe*, I, 22 (25 janvier 1861).

(49) *Briefe*, I, 60 (8 novembre 1863).

Il n'est pas moins précis dans sa lettre du 29 décembre 1864, ni dans sa poésie « Résignation », écrite la même année :

C'est à la main suprême que j'ai confié, depuis mon enfance, tout ce que je possède, ma vie et ma mort. Je les ai reléguées à la place qui leur convient dans le grand univers. J'accepte quoi qu'il arrive, fût-ce des souffrances, restant prêt, à chaque minute, à exprimer à l'univers ma reconnaissance en lui donnant mon dernier soupir (50).

L'avantage de cette philosophie consiste à nous faire oublier le point de vue purement humain pour nous hausser à l'observatoire élevé d'où tous les êtres vivants, hommes et animaux, apparaissent réduits à leurs véritables proportions, c'est-à-dire noyés dans l'immense et éternel univers.

En effet, ainsi considéré, l'homme n'est en rien supérieur à l'animal. Regardez le poisson : le voyez-vous nager dans l'eau, allant et venant parmi une multitude d'autres êtres vivants ; ses grands yeux vitreux, dont il nous est impossible de déchiffrer la pensée, ne comprennent rien au mystère de la vie. Cependant, ce même animal se montre arrogant jusqu'au jour où, le dos en bas, il flotte sur l'eau, sans mouvement, sans vie, objet de dégoût pour les uns, de convoitise pour la voracité des autres. Comme toi, homme ! (51) Ou bien, regardez l'éphémère aux vitres de votre chambre. Cet insecte ne vit qu'un jour. Comme il est petit et fin ! Avez-vous admiré ses ailes transparentes, couvertes d'un réseau de veines ? Comme il faut peu de matière pour une architecture aussi merveilleuse ! Peu de nourriture pour une vie si menue ! Lui aussi ressemble à l'homme, il n'a rien de moins, ni rien de plus que nous : Il est ! Nous sommes ! (52)

Donc, feuilletons assidûment le livre de la nature, le seul livre utile (53).

Tenons notre regard braqué sur l'univers dont nous faisons partie et où se déroule le spectacle incessant des naissances et des morts. L'homme égoïste n'en retient que l'hallucinante idée de la disparition. Le sage, jugeant de haut, est frappé par l'éternelle pré-

(50) *Œuvres*, I, 6.
(51) *Œuvres*, VIII, 20.
(52) *Œuvres*, VIII, 5.
(53) *Œuvres*, VIII, 72.

sence de la vie. Partout, il n'y a qu'interruptions, remplacements, transformation.

Toujours quelque chose succède à ce qui était. Quand une étoile se disperse en d'innombrables atomes, on n'a pas le droit de supposer sa disparition définitive (54).

Aucune force ne se perd. Toutes se transforment. La force reste, seul le résultat change. Pourquoi en serait-il autrement de la force vitale ? (55)

Là où le pessimisme mal informé aperçoit un champ d'éternels cataclysmes, l'observateur impartial constate un joyeux bourdonnement, un éternel devenir.

Le monde n'est pas devenu, il devient (56).

D'après une opinion erronée, la vie jaillirait de la terre, alors qu'elle afflue du dehors, du grand univers, baignant la terre, pénétrant toutes les formes qui s'offrent à elle et les développant. Détruite, elle recommence son activité. L'existence terrestre est une interruption de la vie primitive par une vie de forme différente ; elle est la transition de l'une dans l'autre...

L'organisme est, pour ainsi dire, un vase qui, se créant encore soi-même, recueille déjà son contenu. Le potier fabrique le pot, pour ainsi dire, dans l'eau fugitive du fleuve, et ce pot se remplit tout seul, sans jamais se vider, même une fois brisé (57).

Dynamisme merveilleux et, en même temps, vertigineuse complexité ! L'univers tout entier ressemble à un de ces immenses nuages composés de soleils et de mondes, dont la formation et la vie sont si curieuses, comme Draper l'a démontré dans son *Histoire des conflits entre la religion et la science*. Toutefois, aussi sublime que ce spectacle puisse paraître à l'homme, une intelligence éternelle et infinie y verrait un brouillard passager (58).

Même étourdissante richesse de faits sur la terre.

En ce moment, dans la commune où tu habites, tant de choses se pro-

---

(54) *Œuvres*, VIII, 7.
(55) *Œuvres*, VIII, 69.
(56) *Œuvres*, VIII, 73.
(57) *Œuvres*, VIII, 70.
(58) *Œuvres*, VIII, 3.

duisent dans les maisons, dans les forêts, dans les champs. Que d'événements à la même heure, dans la commune voisine ! Que de naissances chez l'homme et jusque chez les vers ! Que de décès ! Combien d'êtres torturés par le destin et la fatalité. Certains, tombés dans un étang, se noient dans une goutte d'eau. — Retiens tout ceci ! Ensuite, pense à ce qui se passe à la même heure dans notre pays, sur notre continent, sur la terre entière. N'en as-tu pas le vertige ? (59)

Après de telles méditations, l'orgueil humain s'écroule. Au regard du grand univers, sommes-nous plus que ces microscopiques êtres unicellulaires qui fourmillent dans les liquides ? (60)

En France, Pascal avait jadis proclamé les mêmes vérités en partant de la même méditation. La conclusion, cependant, était toute différente. Si Anzengruber accepte volontiers la leçon de modestie qui nous est donnée par la vision de l'univers, il se refuse à en déduire l'existence de Dieu. Un monde sans maître n'a rien pour l'effrayer. Au ciel, dont la possibilité le fait rire (61), il préfère la terre, avec ses douleurs, comme il préfère, à Dieu et l'au-delà, l'espoir de se retremper un jour dans l'éternelle et primitive matière d'où tout est sorti (62). Sa religion n'admet d'autres objets que la nature, la terre et la vie humaine. Pendant des siècles, dit-il, l'homme a tendu ses antennes vers l'éternité ; maintenant, il les retire modestement, sachant que l'éternité n'a rien à lui offrir (63).

Les contemporains d'Anzengruber étaient-ils prêts à adopter un tel évangile, dont les espoirs séculaires de la race humaine étaient absents ? Là-dessus, Anzengruber ne se fait pas d'illusion. D'après lui, le XIXe siècle chancelle encore dans l'incertitude et le doute :

XIXe siècle ! écrit-il. Des hommes, tapis par terre, guettent la clarté. Les dieux sont démasqués comme idoles; néanmoins, on continue à leur faire des sacrifices, tout en désapprouvant de tels usages. Que peut-on faire de plus d'une seule haleine ? Le monde tourne, chacun le sait, mais on agit comme s'il ne bougeait pas (64).

Il faut faire confiance à l'avenir :

---

(59) *Œuvres*, VIII, 71.
(60) *Œuvres*, VIII, 71.
(61) *Œuvres*, VIII, 46-49.
(62) *Œuvres*, VIII, 77.
(63) *Œuvres*, VIII, 80.
(64) *Œuvres*, VIII, 129.

Une génération viendra, probablement, uniquement satisfaite du monde visible et résignée à naître et à mourir. Nous autres, continuant à être hantés par les vieilles traditions et les vieilles espérances, nous sommes aigris contre l'existence, parce que nous nous en promettions plus qu'elle ne promet elle-même. Cet aigrissement a fait grandir le pessimisme. Nous ressemblions à un jeune homme, d'habitude sérieux, déçu par sa femme dont il attendait trop et qui, dégrisé, décide de se laisser glisser dans la boue et la débauche. Les hommes de demain ne gaspilleront pas leurs jours en se leurrant de vaines espérances (65), car ils mèneront une vie sans Dieu et sans illusions.

(65) *Œuvres*, VIII, 80.

LIVRE II

LA MORALE NOUVELLE OU LA VIE SANS DIEU

Notre enquête sur l'attitude d'Anzengruber à l'égard de la religion aboutit, entre autres, aux constatations suivantes :

— Dieu n'existe pas !

— Tout au plus pourrait-on, d'après *Les Aphorismes*, appeler de ce nom certaines forces cosmiques sommeillantes ; les autres, dynamiques, malfaisantes, cruelles, incarnent la Vie, le Mal.

— L'homme, au lieu d'être le centre de la Création, est noyé dans l'Univers, où il ne compte pas plus qu'un poisson de rivière, qu'un éphémère aux vitres d'une fenêtre : parcelles infimes, négligeables, dans la Nature infinie.

— Quelle morale humaine se laisse-t-elle fonder sur une telle conception du monde ? Et, tout d'abord, comment se présente l'acceptation de la vie dans l'existence de tous les jours, illustrée par les pièces de théâtre ?

CHAPITRE PREMIER

Bases de l'humanisme moderne

1° L'Acceptation de la vie

D'après tel aphorisme (1), le suicide, nous l'avons vu, serait la seule possibilité de corriger la vie.

Sur la scène, Anzengruber ne défend jamais ce point de vue; bien au contraire ! De malheureux vieillards, comme Brenninger (dans *Les Analphabètes*) et la mère de Wurzelsepp, pauvre folle (dans *Le Curé de Kirchelfd*) sont d'irresponsables victimes. Partout ailleurs, et les cas sont nombreux dans le théâtre d'Anzengruber, l'auteur prend fermement position contre la fuite déshonorante qu'est le suicide.

Certes, la souffrance morale peut, parfois, nous faire perdre la tête et nous pousser au bord de l'abîme ; rien ne nous autorise, cependant, à céder à l'abominable tentation. Dans le cas le plus tragique, quelque chose, lorsque tout croule autour de nous, nous oblige à rester à notre poste : un devoir envers les autres et envers nous-mêmes. On a toujours tort de désespérer.

Dans *Les Vieux Viennois*, Sophie, jeune fille abandonnée par son séducteur, ne voit plus d'autre issue à sa triste situation qu'un

(1) *Œuvres*, VIII, 30, n° 114.

saut dans le Danube. Jusque-là, elle avait tout supporté, angoisse et remords ; mais la perspective d'une honte imminente et publique dépasse ses forces. Elle quitte la maison paternelle, implore une dernière entrevue avec le lâche qui a souillé son honneur de jeune fille et, n'obtenant pas réparation, veut se jeter dans le fleuve. Un vieil ami la sauve, en lui rappelant l'enfant qu'elle porte sous son cœur. Effrayée, Sophie recule devant le double crime (2). Tout s'arrangera d'ailleurs pour le mieux. Ainsi, un peu de bonne volonté de part et d'autre suffit souvent à aplanir les plus grosses difficultés.

Dans *La Tache sur l'Honneur,* Franzl, calomniée, victime d'une erreur de justice, a perdu, avec la confiance de son mari, toute raison de vivre. La mort l'attire. Mais le hasard retarde l'exécution du projet funeste. La vérité éclate ; les nuages, soudain, se dissipent ; le bonheur reluit (3). Le suicide n'est donc qu'un trompe-l'œil pour abuser les impatients ; il détruit les dernières chances de voir enfin triompher la justice.

Bien plus ! Il couvre de honte ceux qui n'osent résister à son attirance. Dans *Le Curé de Kirchfeld,* Hell, également calomnié, persécuté, excommunié, en dépit de son admirable œuvre pastorale, est tenté de mettre fin à ses jours, invoquant l'exemple de son confrère l'abbé Cyrille (4). Annerl, qui l'aime, le supplie de rester en vie, fût-ce pour souffrir, plutôt que de se déshonorer, l'existence d'un homme juste et bon exigeant une « fin avouable ».

Le chagrin, la douleur nous aveuglent dans les moments tragiques. Nous oublions alors trop facilement que notre souvenir restera parmi les vivants quand nous ne serons plus, et que nous avons envers notre honneur une dette se prolongeant après notre mort.

« — Tant qu'il y aura des gens, à Kirchfeld, qui t'ont connu, dit Annerl, ils parleront de toi comme d'un homme bon et intègre... Quand on racontera l'histoire du brave curé, dans les champs, ou à la maison, près du poêle, pendant les veillées, tous écouteront attentivement. Les vieux n'en demanderont pas la suite ; de leurs propres yeux, ls auront encore une fois vu qu'un honnête homme a dû périr. Mais les jeunes voudront connaître la fin de l'histoire, une bonne fin, cela va sans dire. Entrant dans la vie pleins de

(2) *Œuvres,* V, 296.
(3) *Œuvres,* III, 281.
(4) *Œuvres,* II, 96.

confiance, ils n'admettront pas une issue tragique. Eh bien, curé, veux-tu, contrairement à tes enseignements, que je me fasse menteuse pour inventer la fin de ta vie ?...

— Non, répond Hell : j'accepte mon sort ; je vivrai donc. Tu diras à tes enfants que je suis resté fidèle à moi-même, non seulement jusqu'à la fin de mon bonheur, mais jusqu'à mon dernier souffle ; et que je n'ai jamais cessé de servir le Vrai et le Bien (5) ».

Le peuple — Annerl en est — recule instinctivement devant l'idée du suicide, idée malsaine, dégradante, incompréhensible. Dans *Retour au Foyer*, un avocat viennois, acculé à la faillite, veut mettre fin à ses jours. Surgit son frère, simple marchand forain, qui le ramène dans le droit chemin, c'est-à-dire à la vie courageuse, jusque dans l'infortune.

— Pour s'engager dans le chemin où je t'ai surpris aujourd'hui, dit Thomas à l'avocat, il faut avoir eu une malchance insensée... ou bien être tombé bien bas... Tu voudrais faire table rase de ta vie. Mais ne penses-tu pas aux autres, dont tu gâtes l'existence par la même occasion ? Tu oublies ta femme et ton enfant.

— Ma position est détruite, répond l'avocat, et, avec elle, ma confiance dans tous les hommes, jusque dans les plus proches.

— Voilà qui est terrible, certes ; mais en apparence seulement, riposte Thomas. Tes tracas ne sont pas insurmontables... Faut-il être sot pour renoncer à la vie quand on n'a perdu, comme tu l'avoues, que des choses sans importance !... Tu trouves dur d'apprendre si tard ce que les gens contents de vivre, comme nous, savent depuis longtemps : un plancher couvert de ducats et des murs garnis de thalers ne rendent pas le soleil plus brillant ; l'amour d'étrangers rencontrés au hasard ne remplacera jamais l'affection de la famille, dévouée à nous, corps et âme (6).

Et Thomas d'évangéliser son frère comme un prêtre, mieux qu'un prêtre, en réveillant en lui le souvenir des valeurs primitives de la vie, telles qu'elles existent au plus haut point dans les cœurs des petites gens. Ramené auprès de sa mère, oubliée depuis de longues années, l'avocat trouve, dans la maison de son enfance, un refuge accueillant, alors que dans la haute société (bien pensante, stylée, raffinée) il n'y avait plus eu, pour le pauvre naufragé de la vie, de coin où reposer sa tête et guérir son cœur malade. Ainsi, quand toutes les portes sont barricadées, la vie offre encore des issues à ceux qui ont la volonté de durer, la force d'espérer.

---

(5) *Œuvres*, II, 98.
(6) *Œuvres*, VI, 334-337.

L'espérance n'est-elle pas la moitié de la force vitale ? N'est-ce pas elle qui, embellissant l'existence la plus morose, nous permet de persévérer malgré tout ?

A Saint-Jacques-de-la-Solitude, nid d'aigles dans les montagnes, au milieu des rochers et de la misère, vit un maître d'école, pauvre certes, très pauvre, mais dont rien ne brise l'égalité d'âme.

En hiver, il s'occupe consciencieusement de ses écoliers. Ceux-ci, en été, courent dans les champs. A cette époque-là, le maître pourrait donc se louer à un paysan, mais il ne veut pas. Drôle d'homme, ce maître d'école ; il a des idées à lui ; il ne croit pas que la terre soit un lieu d'épreuves ; d'après lui, les hommes finiront bien, un jour, par la transformer en paradis, et le Seigneur leur donnera sa bénédiction. Mais un brave homme, ce maître d'école ! Il vit là-haut depuis des années vieux et fragile, mais il espère toujours, je ne sais quoi ! (7)

Pour pouvoir supporter la vie, il n'est peut-être pas nécessaire de croire ; mais il faut espérer, si l'on ne veut pas sombrer. Chez les jeunes, la volonté de vivre est toute naturelle, et rien ne peut l'ébranler. Transposée dans le domaine de la comédie, cette question a été traitée par Anzengruber, dans *Double Suicide* :

Deux jeunes gens, à qui les parents refusent leur consentement, s'enfuient pour se marier, sans maire, ni curé. Leur lettre de départ peut être interprétée dans le sens le plus tragique, c'est pourquoi tout le village se lance à leur recherche. On les découvre, du reste, le lendemain matin, dans une hutte de montagne

L'un des pères, à qui l'on racontait que sa fille était allée se tuer avec son amoureux, proteste de toutes ses forces.

« Cela n'est pas possible. allons donc ! Jamais de la vie! Ma fille qui, toute petite, était déjà si mignonne, et qui, une fois grande, faisait plaisir à voir, vous voulez qu'elle ait disparu pendant une nuit, comme si je ne l'avais connue qu'en rêve ? De sa propre initiative, elle aurait décidé pareille chose ? Non et non ! Ou alors, elle serait terriblement égoïste et méchante envers les autres. C'est malsain cela ; c'est malsain. Mais non, nos enfants sont sages. Ils savent que, une fois sur terre, il faut se résigner à la vie. Ce serait sages. Ils savent que, une fois sur terre, il faut se résigner à la vie. Ah non ! Cela n'est pas vrai... Ma fille n'est pas sotte. Elle est saine, comme pas une. Elle préfère vivre avec un jeune homme qu'elle aime, plutôt que de mourir avec lui (8) ».

---

(7) *Œuvres*, II, 41.
(8) *Œuvres*, IV, 258.

Quand on retrouve le couple, les « jeunes mariés » sont littéralement consternés qu'on les ait crus capables de « l'idée impie » d'aller se tuer.

« La joie et l'amour,, chantent-ils, finissent avec la vie. Ce n'est que pendant notre court séjour sur terre que nous nous réjouissons et que nous réjouissons les autres. Les soucis vous feraient-ils perdre la tête, restez en vie tout de même ! Les soucis, croyez-le, disparaîtront les premiers (9) ».

« Le monde est un monde joyeux ! » proclame Steinklopferhans, dans *Les Analphabètes* (10). Le pauvre Casseur de pierres mène pourtant une existence misérable. D'autres, à sa place, ne cesseraient de se lamenter. Lui prétend qu'on a tort d'être triste. Il se sent tout ragaillardi et heureux, tout baigné de soleil (11). Et sa philosophie, fondée sur la réalité terrestre, proclame fièrement l'acceptation joyeuse de la vie, l'optimisme humain au milieu de la ravissante nature.

Burgerlies, dans *Le Paysan parjure*, est une parente du Casseur de pierres. Elle aussi a perdu confiance dans les promesses de l'autre vie. Manger, boire et aimer, avoue-t-elle, est à peu près tout ce qu'il y a de raisonnable au monde (12). Après le naufrage de sa foi, elle a gardé au fond du cœur, avec le profond respect de la vie, les sentiments les plus nobles : la bonté et la pitié. L'âge l'a rendue momentanément méchante dans ses paroles ; mais, ni le cœur, ni la joie de vivre n'ont été entamés chez elle.

Un autre hymne à la vie, aussi savoureux et convaincu que celui des *Analphabètes*, nous est fourni par Anzengruber dans sa comédie *Le Ver rongeur*. Dans cette pièce, c'est Horlacherlies qui défend la thèse chère à l'auteur. La jeune fille, d'une gaîté à toute épreuve, guérit l'âme d'un vieillard du pessimisme malsain qu'un rusé Tartuffe envenime à dessein. Dans la ferme de Grillhofer, on n'entend plus parler que de péché et d'enfer, de pénitence et d'expiation. Le paysan abusé ne s'intéresse même plus à ses récoltes. Il passe ses journées à prier et à jeûner. La vie lui semble une épreuve, un far-

(9) *Œuvres*, IV, 265.
(10) *Œuvres*, IV, 70.
(11) *Œuvres*, IV, 73.
(12) *Œuvres*, III, 32.

deau. Horlacherlies, la santé même, croit suffoquer en respirant cette sainteté contre nature (13). Elle, qui n'a d'yeux et d'oreilles que pour le ciel bleu, le gazouillement des oiseaux, les chants d'hommes joyeux, fait la leçon à Grillhofer : même à quatre-vingts ans, l'homme doit encore chanter, et, le jour de la fête du village, réclamer de la musique (14).

« Pourquoi ne serais-je pas gaie ? Le bon Dieu n'est-il pas un homme accommodant? La vie me plaît ; le vin aussi. Et ce que je fais ne regarde personne (15), chante-t-elle. Le bon Dieu nous a donné la vie pour être joyeux. Quand elle se gâte, il est là pour la redresser (16) ».

Apprécions la vie : elle est belle ! Telle est la leçon d'optimisme donnée par Louis Anzengruber.

2° L'Humanisme ou le triomphe de la bonté

Nous venons de commenter le premier dogme moral, abondamment illustré dans le théâtre d'Anzengruber : celui de l'acceptation de la vie. Anzengruber lui-même a, de bonne heure, parcouru toute la gamme du pessimisme, jusqu'à voir surgir le désespoir. Au moment de faiblir, chaque fois il s'est ressaisi. Sa « saine » conception de la vie l'empêchait de franchir la borne au delà de laquelle il n'y a plus ni soucis, ni souffrance. Il écoutait sans hésiter la voix intérieure qui ordonne à l'homme, une fois né, de lutter et de persévérer jusqu'au terme fixé par la Nature.

Ce sens moral pénétra toute sa pensée jusqu'à sa mort. Quand l'expérience quotidienne lui enseignait que les hommes sont méprisables, et peut-être incorrigibles à tout jamais, il jurait opiniâtrement de leur rester fidèle et de les aimer malgré tout. Quand, considérant l'univers, sa logique impitoyable le conduisait tout droit au pessi-

(13) *Œuvres*, IV, 123.
(14) *Œuvres*, IV, 133.
(15) *Œuvres*, IV, 133.
(16) *Œuvres*, IV, 170.

misme intégral, le moraliste en lui se révoltait : le cœur démentait la froide raison.

Il possédait un esprit critique des plus acérés ; ses vues sur la Religion, sur Dieu, sur l'Univers, sur les Hommes en témoignent. Mais il était en même temps un grand et incorrigible sentimental, une fine oreille toujours occupée à enregistrer les suggestions du cœur, et ce cœur, combien tendre et romantique, lui dictait les dogmes de sa morale.

De même qu'il a prêché à ses concitoyens l'amour d'une vie pourtant haïssable, de même il n'a cessé de prêcher jusqu'à son dernier souffle l'amour de l'humanité qui le décevait. Il croyait en elle, envers et contre tout ! Il croyait, lui le pessimiste, à une humanité perfectible, entraînée par sa destinée vers une amélioration certaine, dans un avenir plus ou moins lointain. Il l'aimait dans le présent même, à cause des souffrances sans nom qui s'abattent sur elle. Quand il lui arrivait, dans des moments de dures épreuves, de ne plus vouloir prendre les hommes au sérieux, sa décision s'effondrait en les voyant souffrir (1).

Il était d'ailleurs persuadé que la souffrance est moralement nécessaire : elle est l'instrument tranchant, pénétrant dans la chair vive (2), le seul moyen d'humaniser le fauve (3). Quel être lamentable et ridicule, quel fauve révoltant serait l'homme, si la douleur et la souffrance ne le rendaient pas supportable, et même aimable en le transfigurant (4). Le peuple sait que la souffrance conduit à la délivrance (5). Voilà pourquoi la croix est un signe sacré.

C'est à cause de leurs souffrances que les hommes ont un important devoir moral à remplir : celui d'organiser leur défense commune. Aucune force extérieure, si ce n'est celle de leurs semblables, ne leur vient en aide. Donc :

---

(1) *Œuvres*, VIII, 91.
(2) *Œuvres*, VIII, 31.
(3) *Œuvres*, VIII, 121.
(4) *Œuvres*, VIII, 121.
(5) *Œuvres*, VIII, 121.

Hommes, supportez-vous les uns les autres (6). Groupez-vous en tremblant, ou en pleurant, ou avec arrogance, comme vous voudrez. Vous êtes abandonnés à vous-mêmes. Groupez-vous comme des enfants qui ont peur, comme des gens touchés par la pitié, ou comme des héros. Mais groupez-vous ! (7).

Solidarité, pitié, amour ! Telle est une des bases de la morale nouvelle. Il faut aimer tous les hommes, même les pauvres, même les hideux, même les dévoyés :

Sous les vices et les défauts, sous les taches de laideur, sous la crasse épaisse, un cœur palpite qu', à l'heure de la souffrance, se contracte et nous fait oublier notre dégoût ou l'atténue. Ainsi, agit la force morale de ce que nous appelons le Mal ou la Misère universelle, à quoi nous ne pouvons remédier, nous l'avouons, que par l'Amour universel. Celui-ci, en ce moment, ne nous unit encore que vaguement. Puisse le jour venir où nous prendrons pleinement conscience de sa nécessité. Dans nos actes et dans nos omissions, on dira alors : Au nom de l'amour universel, notre lien commun. Ainsi soit-il ! (8).

D'après Tolstoï, l'amour est la seule activité raisonnable (9). Seul, l'amour peut rendre la vie sur terre supportable, et transformer le triste monde en un monde joyeux.

C'est un péché de faire pleurer les yeux, un péché de tourmenter les cœurs (10).

Soyons donc infiniment compatissants ! Ne calomnions pas ! Ne condamnons pas ! Ne jugeons pas ! « Ne jugez pas... » dit le Seigneur. Quelle douceur dans ces paroles. Mais quelle dureté dans celles qui suivent : « ... Pour qu'on ne vous juge pas ! » Anzengruber se révolte contre cette addition, indigne de la morale humaine. Et il ajoute : « Ne craignez pas d'être jugés ; malgré cela, ne jugez pas ! » (11)

Dans son immense besoin d'aimer, Anzengruber, fils d'une veuve, adopte avec empressement l'évangile nouveau, la Bible de l'Humanité,

---

(6) *Œuvres*, VIII, 81.
(7) *Œuvres*, VIII, 89.
(8) *Œuvres*, VIII, 88.
(9) *Œuvres*, VIII, 108.
(10) *Œuvres*, VIII, 90.
(11) *Œuvres*, VIII, 91.

cette noble et généreuse mystique, succédané des religions effondrées, ce nouveau rêve d'un âge d'or, destiné à remplacer les vieux paradis à jamais évanouis.

En cela, il se révélait véritable « fils de son temps », comme il aimait à s'appeler dans ses *Lettres*. Il pouvait se décerner à lui-même l'éloge adressé à Hellenbach :

> En lui, nous trouvons ce qui caractérise et transfigure notre siècle : il prévoit l'avenir, s'explique clairement, et se signale par sa bonté et sa générosité ; c'est un humaniste (12).

Sa joie suprême consistait à travailler au progrès de ses semblables, aujourd'hui encore prisonniers de sentiments barbares. Nulle part, il n'a mieux exprimé son optimisme humanitaire que dans la conclusion de son article autobiographique intitulé : *Avant le succès* :

> Dans la vie, tous mes idéals se sont envolés en lambeaux. Un seul m'est resté, un seul : l'Humanité ! Quand je la cherchai du regard, elle vint vers moi, toute petite encore, enfant traquée par mille ennemis. Pour cette humanité, pour cette enfant aussi pauvre qu'une mendiante, les plus nobles esprits ont lutté jusqu'à ce jour. L'idée est belle de se savoir enrôlé dans le vaillant régiment dont elle est la fille : c'est sur ses genoux que nous poserons notre tête, blessés dans un combat mortel, en lui disant : Toi, garde mon souvenir ! Ni le passé, ni le présent ne comptent, mais l'avenir seul. Oui, hélas ! tout est réservé à l'avenir, car vous le voulez ainsi (13).

Comme Anzengruber, Hell croit à l'amour universel. Il voudrait comprendre et chérir tous les cœurs qui battent dans le vaste monde, fussent-ils méprisés et repoussés. Ne sont-ils pas sortis de la main du Seigneur ? Tous sont comparables à l'aiguille aimantée, faible, tremblante, sur laquelle passent les courants de la vie, déviant souvent, mais revenant toujours à la position normale pour chercher le nord, c'est-à-dire, l'amour éternel (14).

Hell voit sa mission dans la consolation de tous les malheureux, de tous, sans exception, mais Rome ne pense pas comme lui. Le prêtre catholique ne doit pas permettre à un catholique d'épouser une protestante ; il ne doit pas enterrer chrétiennement une pauvre vieille

---

(12) *Œuvres*, VIII, 64.
(13) *Œuvres*, I, p. 236 (Bis zum Fertigwerden).
(14) *Œuvres*, II, 55.

qui s'est donné la mort. Il doit être cruel, intolérant, haineux, quand l'intérêt de l'Eglise est en jeu.

Pour avoir essayé de réaliser autour de lui le paradis de l'amour universel, Hell se voit excommunié. Une fois de plus, la bonté est étouffée par la foi. La morale et la religion se révèlent ainsi comme deux forces opposées.

Cette idée se résume avec une particulière clarté à la fin de la pièce :

Mes enfants, dit Hell à ses anciens paroissiens, quoiqu'on vous ait dit que je ne suis plus prêtre, je ne puis m'empêcher de vous quitter en accomplissant un acte de prêtre. Ne vous en scandalisez point ! Je n'empiète pas sur « leurs » droits. Car, depuis longtemps, « ils » ont oublié de prononcer cette parole que je vous adresse du fond du cœur : Je vous bénis (15).

Rappelons-nous aussi la fin de *Roc et Acier* où, après la catastrophe monstrueuse causée par l'entêtement cruel d'un « bon chrétien », le curé Milde, tirant la conclusion de ce qui vient de se passer, s'exclame douloureusement :

Et quand j'aurais même toute la foi, jusqu'à transporter des montagnes, si je n'ai pas l'amour, je ne suis rien. Pour qui donc se prend notre siècle impie avec sa foi sans amour ? (16)

Même leçon dans *Le Paysan parjure* et dans *Les Analphabètes*, où la morale nouvelle triomphe de la vieille barbarie. Avec le monstrueux Ferner contrastent les jeunes Franz et Vroni : deux ennemis rivalisant de générosité et qui finissent par s'unir. Le vieux monde haineux s'évanouit. Des gens nouveaux et un monde nouveau font leur apparition : Bonté et justice, pardon et solidarité commencent enfin à régner.

Trois fois, dans *Roc et Acier*, dans *Le Paysan parjure* et dans *Le Curé de Kirchfeld*, la scène finale se termine par un symbolique jeu de lumière, pour annoncer cet avenir meilleur qu'appelle tout le théâtre d'Anzengruber.

Soyons bons, dit-il... (17) Soyons au moins meilleurs que les dieux, qui ne sont pas nos créateurs, mais nos créations. — L'homme marche sans trébucher

(15) *Œuvres*, II, 99.
(16) *Œuvres*, III, 278.
(17) *Œuvres*, VIII, 83.

au bord d'un immense abîme. Au contact de la lumière de l'existence, le Moi s'enflamme dans sa poitrine et, plein de ferveur, il décide d'être bon malgré tout. Sans avoir la garantie d'une existence douée de volonté, il prend sur lui cette décision, cette volonté d'être bon (18).

Hell, nous l'avons dit, en est un grand témoin. Varié sous de multiples aspects, le même motif revient sans cesse sous la plume de l'auteur. A côté de Hell se dressent notamment Kernhofer (*Vieux Viennois*), Thomas et la vieille Hammer (*Retour au Foyer*), Agnès et le maître d'école (*La Ferme sans Fermier*), la vieille grand'mère du *Quatrième Commandement*, Vroni et Franz (*Le Paysan parjure*), pour ne nommer que les plus grands.

Il faut être bon, même dans un monde hostile, et laisser parler le « cœur » ; ainsi, on évitera les méchancetés suggérées par l'orgueil, la jalousie, la rancune. Il faut faire du bien, même à ceux qui nous ont fait souffrir. Telle est, par exemple, la leçon du maître d'école dans *La Ferme sans Fermier*. La jeune fille qu'il avait aimée dans sa jeunesse s'est mariée avec un de ses amis. Au lieu de s'aigrir, le jeune homme malheureux décide de remplir son cœur de joyeuses voix d'enfants, en entrant dans l'enseignement ; et les enfants de l'homme qui lui avait fait le plus de mal furent les premiers à lui faire du bien (19). Autre exemple : Agnès, trompée par un homme indigne, imite le maître d'école (20).

Très touchante est la grand'mère — qui porte d'ailleurs le nom de la grand'mère d'Anzengruber — dans *Le Quatrième Commandement*. Très bonne, mais sans faiblesse, elle aime ses petits enfants de tout son cœur. Malgré les observations désobligeantes de sa fille et de son gendre, elle revient de temps en temps les avertir vainement du danger qu'ils courent. L'un d'eux, Martin, tue son sous-officier. Condamné à mort, il attend l'heure de l'expiation. Maintenant, plus rien ne compte à ses yeux que sa bonne grand'mère ; il ne peut mourir s'il ne l'a revue, et souhaite qu'elle vienne sans être appelée. La brave vieille, dès qu'elle apprend le sort de son malheureux

(18) *Œuvres*, VIII, 67.
(19) *Œuvres*, II, 169, etc...
(20) *Œuvres*, II, 178.

petit-fils, fait son apparition dans la prison et, le cœur brisé de douleur, apporte à Martin une suprême consolation. La bonté, encore une fois, triomphe (21).

La vieille Hammer et Thomas, son fils cadet, dans *Retour au Foyer*, comptent parmi les caractères les plus réussis d'Anzengruber. L'aîné — le Docteur — les a oubliés pendant de longues années ; eux n'oublient pas.

La délicatesse de Thomas est telle qu'à chaque Noël il envoie à sa mère un cadeau de l'ingrat. Aucun calcul ne peut troubler sa profonde bonté. Il est le fils et le frère idéal : un cœur d'or, comme ils sont rares, mais non introuvables dans la vie. Là où règne une telle bonté, toutes les difficultés s'aplanissent ; la paix descend dans les âmes ; la vie, même médiocre, s'entoure d'une auréole d'attendrissante douceur (22).

La bonté se dévoue, se sacrifie ! Elle ne s'apprend pas, on la tient de naissance. Comme un démon, elle vous possède sans lâcher prise. Malheureusement pour l'humanité, les êtres d'exception sont rares ; bien plus, ils font parfois figure de victimes. Hauderer, dans *Double suicide*, ne cesse d'être hanté par ce qu'il appelle « le besoin de se sacrifier pour les autres » (Heilandsbewusstsein) (23). Son ami lui prend sa fiancée, belle et riche, lui laissant la sienne, pauvre et peu plaisante. Hauderer accepte, par amitié, par bonté innée. Durant toute sa vie, il restera pauvre, étant incapable de résister à la pitié, à l'esprit de sacrifice. S'il croit être devenu plus dur sur le tard, c'est, de sa part, simple illusion.

Kernhofer, dans *Vieux Viennois*, est aussi séduisant que Thomas, dans *Retour au Foyer*. C'est un vieux rentier célibataire ; celle qu'il aime appartient à un homme plus audacieux que lui. Il sauve la fille de son ami et l'héberge chez lui, en attendant de pouvoir la marier. Il sauve l'honneur de la femme de son ami, en l'empêchant d'être la proie d'un snob. Il vient en aide à des pauvres, en pillant pour eux sa garde-robe. Mais on lui reproche de s'occuper des affaires

(21) *Œuvres*, V, 233 à 236.
(22) *Œuvres*, VI, 329, etc...
(23) *Œuvres*, IV, 206.

d'autrui, on le calomnie, on le trompe. Indigné, il jure qu'on ne l'y prendra plus. Oui, mais là-bas, dans la brasserie où le mendiant qui l'a trompé boit le dernier sou extorqué à Kernhofer, il y a la femme de l'ivrogne et ses cinq enfants qui mourront bientôt de faim si on ne les aide pas. Comment ! Mais cette femme et ces enfants sont des innocents ! Aussitôt, Kernhofer vole à leur secours ; il les sauvera. On se moque de lui. Impertubable, il répond, avec un sourire bonasse :

Que voulez-vous ? Je n'y puis rien. (Montrant son cœur) : C'est plus fort que moi ; mon cœur n'y résiste pas (24).

La bonté peut sembler ridicule. Sans elle, pourtant, aucune civilisation véritable n'est possible.

La bestialité recule. La douceur gagne du terrain. Le monde s'améliore (25). Vous pouvez vous imaginer la disparition de toutes les religions dans une humanité gouvernée par le matérialisme ; mais vous ne sauriez nier ce que l'homme renferme de grand, de sacré, de divin. Car c'est l'amour. Cet amour célèbrera un jour sa victoire. Sa lumière brille même à travers les folies, les crimes et les infamies du passé, même dans les martyrs des bûchers. Est-ce un rêve ? Ce sentiment-là est-il aussi une illusion ? Non, l'amour restera. Il ne disparaîtra qu'avec le dernier homme (26).

3° L'Autonomie Morale

L'homme digne de ce nom n'est pas seulement une harpe qui vibre sous le souffle de la pitié, une source de générosité coulant abondamment, un cœur qui se dépense sans compter : il représente aussi une force silencieuse et fière, un caractère.

Trait fort clairement marqué dans la vie et le théâtre d'Anzengruber. Dans ses lettres de jeunesse, on est frappé de l'insistance avec laquelle il souligne la conscience qu'il a de lui-même, de sa force, de sa valeur. « Selbstbewusst » est un de ses mots favoris. Orgueil farouche d'un travailleur acharné, d'un lutteur fanatique.

---

(24) *Œuvres*, V, 337.
(25) *Œuvres*, VIII, 102.
(26) *Œuvres*, VIII, 91-92.

Au lieu de s'accommoder d'une vie tranquille, le jeune Anzengruber se glisse parmi la tourbe folle des acteurs ambulants, toujours démunis d'argent et harassés de soucis. Ecrivain, il lutte contre vents et marées pour imposer ses pièces à la censure, au théâtre, au public. Géant entêté, il a une mission à remplir, il la remplira.

Il est aussi possédé par un violent désir d'indépendance : l'homme, d'après lui, est une force fondée sur elle-même, hostile à toute immixtion extérieure, libre de la tutelle de ses semblables comme de celle de Dieu. Cette pensée, formulée dès ses premières œuvres, revient souvent sous sa plume.

La guerre contre les passions doit occuper l'homme suffisamment pour qu'il refuse de subir par surcroît la tyrannie de ses concitoyens. Que de fois, en effet, une lutte sourde, mais terrible, ravage nos cœurs ! (1) Hell lui-même, le brave curé, en fait la douloureuse expérience (2), quand nous le voyons déchiré, entre la honte et le renoncement, faire le grand sacrifice exigé par le devoir.

Pourquoi permettrions-nous à d'autres de nous critiquer, de nous commander ?

— Laissez-moi donc ma cervelle et mon cœur, s'écrie Wurzelsepp. Ah ! vous êtes toujours prêts à humilier et à endoctriner vos semblables, dussent-ils expirer sous vos poings (3).

— « Chacun est le mieux comme il se couche lui-même » (4), dit le maître d'école dans *La Ferme sans Fermier.*

— « De quoi se mêle-t-il », déclare Tommerl dans *Roc et Acier,* quand le maire du village lui enjoint de se marier ou de quitter sa maîtresse avant telle date. Cet homme a-t-il donc intérêt à troubler l'existence de pauvres gens, qui vivent comme ils peuvent ? — De quoi se mêlent les riches, dans *Les Analphabètes,* quand ils imposent aux déshérités d'applaudir à un conservatisme désuet et hostile ? (5) De quoi se mêlent les curés, quand ils sèment la discorde

---

(1) *Œuvres,* II, 16.
(2) *Œuvres,* II, 87.
(3) *Œuvres,* II, 31.
(4) *Œuvres,* II, 160.
(5) *Œuvres,* IV, 16, 17.

dans les foyers, comme à Grundldorf et à Zwentdorf ? (6). Est-ce là ce qu'on appelle en ville la « liberté de conscience ? » (7).

Quand des mains, profanes ou sacrées, plongent dans son nid, Anton, dans *Les Analphabètes*, lance le cri de guerre : « Oiseau, défends-toi ! » (8).

Dans *La Ferme sans Fermier*, Agnès rejette énergiquement la tutelle du curé : elle a appris à marcher sans béquilles. Pourquoi s'agenouiller et prier ? ce qui vient de lui arriver est une affaire strictement personnelle, où Dieu lui-même a perdu tout droit de regard ! « Ma volonté, dira-t-elle avec assurance, ne dépend que de moi ! » (9). Ni le malheur ni le bonheur ne la feront chanceler (10).

Mathias, à son tour, dans la même pièce, écarte Dieu. Comptons sur nous seuls ; il n'y a pas d'autre solution au problème de notre destinée (11). D'ailleurs, si Dieu existait, personne ne connaîtrait ses pensées, et si nous les connaissions, nous ne saurions qu'en faire, dit le Casseur de pierres. Un fait est certain : le Seigneur se moque du Ciel comme de l'enfer. Ses routes passent uniquement par le cœur des hommes (12).

— « Sois sage et honnête, alors tu marcheras sur les chemins de Dieu », proclame Hell (13). — « Agis librement selon ton cœur ! », tel est le conseil donné à Josepha par le Chasseur de pierres. — « Soyons de véritables hommes, toujours forts, mais sans arrogance ! » enseigne le maître d'école dans *La Ferme sans Fermier* (14). Au lieu de chercher du secours en dehors de nous, auprès du voisin, des autorités, de Dieu, penchons-nous sur nous-mêmes, écoutons la voix intérieure ! Quand Wurzelsepp vient trouver le curé pour qu'il enterre sa mère qui, dans un accès de déses-

(6) *Œuvres*, IV, 42, 68.
(7) *Œuvres*, IV, 91.
(8) *Œuvres*, IV, 68.
(9) *Œuvres*, II, 170-172.
(10) *Œuvres*, II, 179.
(11) *Œuvres*, II, 115.
(12) *Œuvres*, II, 82.
(13) *Œuvres*, II, 8.
(14) *Œuvres*, II, 179.

poir, a mis fin à ses jours, il s'attend à un refus. Il se trompe. Le curé, devant lui, attribue plus d'autorité à son sens intérieur qu'à la doctrine de l'Eglise.

Sepp, lui dit-il, me connais-tu si peu pour ignorer que je ne dirai pas non ; je ne le puis, ni n'en ai le droit, si la voix en moi a raison (15).

La conscience existe, quoique beaucoup la nient.

Je sais, dit Mathilde à son père, dans **La Fille de l'Usurier**, je sais qu'on trouve risible de parler de la conscience ; mais la chose est plus difficile à éviter que le mot. Le sentiment qui, aujourd'hui comme jadis, s'empare de chacun de nous au souvenir d'une injustice commise, ce sentiment, aujourd'hui comme jadis, est qualifié au moins de « désagréable »... Il vous est désagréable, père, de rencontrer en promenade de petits mendiants dont vous avez ruiné le père. Il vous est désagréable, la nuit, de retrouver, parmi les prostituées, une femme à qui vous avez, par des marchés secrets, volé l'argent, l'amour du mari, le respect du monde. Il vous est désagréable de rencontrer un mendiant ivre qui vous proclame responsable de la ruine de sa maison, de la mort de son fils ! (16)

Une des conditions fondamentales de l' « Humanisme », c'est l'avènement définitif du règne de la conscience. Que de malheurs seraient épargnés aux hommes, si chacun suivait scrupuleusement sa voix intérieure, aujourd'hui encore étouffée par l'égoïsme brutal du fauve, ou les méfaits des croyances religieuses.

Le paysan parjure agirait autrement, s'il était un être autonome. Sa pensée est dominée par la superstition. Pour avoir ignoré la voix de la conscience, Ferner est devenu un monstre. Ce qui a facilité les succès de cet aventurier de la fausse religion, c'est la mentalité des autres villageois, prisonniers comme lui d'une éducation condamnable. Vroni l'explique :

Parce que nous étions pauvres et opprimés, ils ont pris notre ténacité pour un péché, notre malheur pour une punition, nos lamentations pour la preuve d'une mauvaise conscience. Toi, par contre, tu as eu trois fois raison : ta peur du péché leur sembla être de la piété, ta richesse une récompense divine ton orgueil un signe d'honnêteté (17).

---

(15) *Œuvres*, II, 80.
(16) *Œuvres*, V, 122.
(17) *Œuvres*, III, 296.

A eux tous, s'applique ce conseil d'Anzengruber : « Soyez moins pieux et plus honnêtes » (18).

La jeune génération, — celle qui ne laisse plus rien dans les mains du Dieu de Ferner (19) — est d'une autre trempe. Elle est prête à livrer bataille pour la morale nouvelle (20). Quand son père se prépare à commetre son dernier crime, Franz se dresse devant lui, comme s'il s'agissait de protéger ses propres intérêts. Dès que la conscience a parlé, le jeune homme obéit sans hésitation : et par dessus des cadavres, il fera le pas vers l'honnêteté » (21).

Cette fermeté est nécessaire quand il s'agit de défendre le plus bel idéal humain : nos convictions religieuses et morales. Nous connaissons l'attitude du curé de Kirchfeld qui, pour avoir osé soutenir ses idées, est durement frappé dans sa vie sentimentale et sacerdotale. Pour lui, la conscience passe avant les désirs d'autrui, avant même ses propres intérêts (22).

Dans *Un Juré*, Ehrberger, le symbolique orfèvre, met son honneur à placer l'idée de justice au-dessus de tout. Ni les supplications de son ami, ni celles de sa famille, ni la perte de sa fortune, ni le bonheur de sa fille en danger ne peuvent le déterminer à proclamer l'innocence d'un accusé qu'il juge coupable.

Cette intransigeance de l'homme de bien exige une force de caractère peu commune. L'honnêteté est-elle à ce point discréditée ? ou bien, exige-t-elle des sacrifices presque impossibles ? D'apparence banale, elle demande, en réalité, une rare virilité. Aussi n'est-ce pas du bout des lèvres qu'Anzengruber prononce ce mot, usé par les siècles. Il met toute son âme dans la brève formule : « Sois sage et honnête », pour remettre en honneur une vieille vérité humaine, oubliée et bafouée.

Et cette honnêteté, comme il se plaît à l'illustrer par des exemples éclatants ! A côté de Hell, Franz, Ehrberger, nous citerons Senner dans la *Main et le Cœur*, la famille Schön dans *Le Quatrième Com-*

---

(18) *Œuvres*, III, 59.
(19) *Œuvres*, III, 295.
(20) *Œuvres*, III, 295.
(21) *Œuvres*, III, 300.
(22) *Œuvres*, II, 20.

mandement, *Agnès* dans *La Ferme sans Fermier*, Thomas et la vieille Hammer dans *Retour au Foyer*, Bergauer dans *Un coup de poing*, Amalie et Lorenz Mittler dans *Braves gens du faubourg*, Kernhofer dans *Vieux Viennois*. Tous se ressemblent et tous ressemblent à leur auteur, par leur vie consciencieuse, la pureté de leurs intentions et leur force de caractère.

Dans leur existence si limpide et — en apparence — si facile, d'âpres combats ont été livrés, des victoires chèrement remportées, et remportées parfois dans une vie totalement cachée : or, s'il est beau de montrer au théâtre les luttes héroïques pour un idéal resplendissant, il est non moins noble d'attirer l'attention des spectateurs sur la douce résignation après un cruel échec. L'exemple du résigné, moins spectaculaire, n'en est pas moins instructif : « Senner, dans *La Main et le Cœur*, le maître d'école et Agnès, dans *La Ferme sans Fermier*, Kernhofer, dans *Vieux Viennois*, montrent éloquemment quelle force d'âme il faut souvent posséder pour supporter sans murmure une vie toute de renoncement.

Ce qui les unit tous, humbles résignés ou lutteurs farouches, c'est leur conception incorruptible de « l'honneur », mot que l'on trouve souvent sous la plume d'Anzengruber, moins souvent cependant que celui de « honte ». Dans *La Tache sur l'honneur*, Anzengruber fait voir à quelles catastrophes une personne honnête peut être exposée par un injuste soupçon. Les gens honnêtes, dont Anzengruber se fait le biographe, reculent devant la seule idée du déshonneur, et, par un besoin inné de propreté morale, ils fuient jusqu'au contact physique des dévoyés. Weller, dans *La Main et le Cœur*, refuse de manger dans le même plat que Görg qui sort de prison (23) ; Senner lui ressemble :

> Quand il se met à table, il a soin de ne pas salir la nappe. Lorsque quelqu'un la lui tache, il se lève, et s'en va sans manger (24).

Bucheneder, dans *La Fille de l'Usurier*, lance à Œhrlein la condamnation suivante :

---

(23) *Œuvres*, III, 158.
(24) *Œuvres*, III, 124.

Quand on est honnête, on ne s'attable pas avec des gens qui dépravent la jeunesse et ruinent des familles entières (25).

On s'essuie la main, quand on a touché celle d'une prostituée (26).

Les gens honnêtes sont les aristocrates des mœurs. Quels « drôles de Saints ! » (27). Ils dépassent les autres d'une demi-tête, ne comprenant pas comment on peut trahir les principes de la vie morale pour s'abandonner à un chaos sensuel, à un tourbillon, dont personne n'entrevoit la fin. Les autres, « les impurs », sont heureux dans leur insouciance :

On croirait que ceux qui ne demandent pas pourquoi ils sont sur terre, et qui ne se soucient pas de savoir de quoi leur avenir sera fait, sont plus heureux que nous. Le passé ne les tracasse pas. Rien de ce qui leur arrive ne les émeut. Mais je ne les envie pas. Ils puisent tous, dans le même plat, les morceaux qui y nagent, peu ou beaucoup, doux ou aigres, durs ou tendres. On frémit à les voir faire (28), dit Pauli dans **Roc et Acier.**

Dans *La Ferme sans Fermier,* la pure Agnès s'éprend de son maître-valet. Mais elle apprend qu'il est léger et menteur. L'honnêteté d'Agnès s'indigne alors à en crier vengeance. Elle va jusqu'à désirer la mort du malhonnête. D'autres femmes se contenteraient d'une capitulation ou d'un compromis, Agnès reste impitoyable. Dans son enfance, raconte-t-elle, elle avait retiré du feu un charbon sale : elle s'était brûlé le bras, mais non sans avoir achevé ce qu'elle s'était proposé. Aujourd'hui, elle plongera de nouveau la main dans les flammes, sans peur de la souffrance. Ainsi agissent les gens honnêtes, pour se garder purs à tout prix.

Toi, dit Agnès à Thérèse, la fille-mère, tu enfonces la main dans n'importe quoi, et tu laisses couler entre les doigts ce qui te déplaît. Moi, je ne puis m'empêcher d'examiner d'abord l'objet à saisir et je deviens heureuse ou malheureuse, d'un seul coup (29).

Les gens honnêtes tiennent par-dessus tout à leur dignité, parfois leur seule richesse. Aussi leur faut-il souvent renoncer pendant toute

---

(25) *Œuvres,* V, 93.
(26) *Œuvres,* V, 214.
(27) *Œuvres,* III, 124.
(28) *Œuvres,* III, 206.
(29) *Œuvres,* II, 136.

une vie au bonheur clairement entrevu. Il leur reste le fier sentiment d'avoir décidé souverainement, quoique le cœur meurtri, et de pouvoir continuer à se respecter eux-mêmes, comme par le passé.

Dans la vie, en effet, il s'agit moins de devenir heureux que de réaliser les prescriptions de la conscience.

Le prestige admirable de l'homme honnête lui vient de la faculté de trancher, pour l'idéal, contre l'intérêt, de refuser une bonne situation (*Curé de Kirchfeld*), un héritage (*Le Ver rongeur*), un mariage (*La Ferme sans Fermier*), quand la dignité humaine l'exige. Cette force de décision joue un grand rôle dans les pièces d'Anzengruber, et marque beaucoup de ses personnages, hommes, femmes ou jeunes filles.

Ces dernières, quand elles incarnent des rôles de premier plan, entrent dans la catégorie des revêches. (Une des comédies paysannes porte même le titre : *La Revêche.*) Néanmoins, d'elles émane un charme incontestable. Loin de toute sensiblerie, leur auteur, en les créant, n'a pas voulu inventer des fées avançant prudemment sur un gazon de roman, des princesses enchantées délivrées par un prince charmant, de fragiles apparitions de rêve. Les siennes, bien en chair et en os, attendent de pied ferme la lutte prosaïque pour la vie.

Annerl même (*Curé de Kirchfeld*), si douce, si tendre, sait vouloir. Elle en remontre à son sentimental partenaire. Toute petite, elle avait déjà manifesté son courage, le jour où elle s'était égarée dans une forêt. Au début, l'aventure avait été magnifique, au milieu des gros arbres, dont les branches fourmillaient d'oiseaux chantants. L'herbe était si fraîche et si verte, les fleurs si agréables à voir. Mais tout à coup, elle s'aperçut qu'elle avait perdu son chemin. Les arbres semblaient se resserrer pour lui barrer le passage et cacher le ciel. L'herbe paraissait pousser plus haut que sa tête. Un moment angoissée, Annerl se ressaisit et continua à marcher jusqu'à ce qu'elle ressortît de la grande forêt (30). Telle elle resta pendant toute sa vie, courageuse et décidée, dans des situations inextricables.

---

(30) *Œuvres*, II, 66.

Vroni, Agnès, Horlacherlies, Liesel, Amalie (31), et d'autres encore, sont de la même trempe. Il faut bien qu'elles soient ainsi. Le bonheur de la jeune fille est si fragile, son honneur si souvent et si perfidement menacé, — Anzengruber nous montre des jeunes filles isolées dans la vie, n'ayant à compter sur aucun secours moral en dehors d'elles-mêmes — et un malheur irréparable est vite arrivé. Ce malheur, elles le combattent, la tête haute, dignes de notre sympathie et de notre admiration. Les filles déshonorées, par contre, — « tableaux arrachés à leurs cadres, qu'on retrouve chez un antiquaire » (32) —, éveillent notre pitié, moins à cause de leur sort — qui d'ailleurs, ne semble pas leur peser — que par les regrets qu'inspire leur chute.

Reprocherons-nous à Anzengruber d'avoir peuplé une partie de son théâtre de filles déchues ? Ne mettent-elles pas mieux encore en relief les beaux caractères féminins, qui, orgueilleux et purs, déjouent la ruse de l'homme.

Celui-ci est privilégié, elles le savent et il leur arrive à toutes de l'envier. A l'école déjà, Liesel (*La Revêche*) n'a connu aucune fille qui n'eût désiré être un garçon (33). Est-ce là une raison pour désespérer ? Ne vaut-il pas mieux serrer les dents, relever la tête et accepter la lutte contre l'adversaire, favorisé certes, mais non assuré de son triomphe ?

C'est d'égal à égal que traitent Vroni et Franz, (*Paysan parjure*), Liesel et Martin (*La Revêche*), Amalie et Lorenz (*Braves gens du faubourg*), Horlacherlies et Wastl (*Ver rongeur*), Johanna et Gustav (*Un coup de poing*) et même, Annerl et Hell (*Curé de Kirchfeld*). Presque toutes ces filles sont sans fortune et sans parents, mais « honnêtes, intelligentes et belles » (34) — personnalités rayonnantes et riches, énergiques (35) et pourtant foncièrement féminines.

Inoubliables, elles figurent parmi les plus belles réussites de Louis

---

(31) *Paysan parjure*, *Ferme sans Fermier*, *Ver rongeur*, *La Revêche*, *Braves gens du faubourg*.

(32) *Œuvres*, V, 245.

(33) *Œuvres*, IV, 425.

(34) *Œuvres*, II, 51.

(35) *Œuvres*, V, 244 : « La femme doit avoir des principes ».

Anzengruber : chefs-d'œuvre d'art et chefs-d'œuvre de morale. Elles couronnent la grande leçon du maître viennois sur l'autonomie de l'esprit et du caractère humains. Joyeuses et optimistes, riantes et pieuses, mais d'une piété saine, dépourvue de toute sensiblerie, elles abordent la vie en réalistes, prêtes à pourfendre les mensonges, les ruses et les dangereuses illusions ; elles se dressent, s'il le faut, orgueilleuses et entêtées devant le monde tout entier (36), considérant leurs affaires comme uniquement à elles (37), jusqu'au jour du mariage, c'est-à-dire du partage des intérêts et de la vie.

En contradiction avec les mœurs contemporaines, Anzengruber réréclamera pour la femme — même mariée — une autonomie juste et raisonnable.

(36) *Œuvres*, III, 74.
(37) *Œuvres*, IV, 424.

CHAPITRE II

La famille de demain

D'après ce qui précède, l'acceptation de la vie est la première manifestation du sens moral. La bonté, ensuite, vient ennoblir les caractères, leur donnant le baptême de l'humanisme. Enfin, au doux rayonnement de la générosité doit correspondre, en nous, le perfectionnement de notre Moi, dans le cadre d'une autonomie individuelle large et hardie.

Cœur et esprit s'harmoniseront alors, et l'individu moral croîtra et s'épanouira — sans Dieu — comme une fleur dont le but est, précisément, cette croissance et cette floraison. Il n'est pas facile, bien sûr, de réussir pareil chef-d'œuvre !

Ceci pour l'individu, abstraction faite de toutes conditions conjugales et civiques. Aussi le dogme de la bonté se voit-il le mieux illustré par Thomas et Kernhofer, célibataires ; celui de l'autonomie morale par Vroni et Liesel, faibles jeunes filles.

Dans quelle mesure le mariage vient-il alors compliquer le problème ? La base humaniste étant proclamée nécessaire, est-ce que mari et femme, parents et enfants ne seront pas contraints à reviser

à leur tour de vieilles valeurs pour modifier profondément des mesures jusque-là sacro-saintes ? Ne faut-il pas sonder et critiquer la vie conjugale et les droits des parents, comme a été sondée et critiquée la vie des êtres isolés ?

I. — Le Mariage

Un problème se pose tout d'abord : Faut-il accepter ou refuser le fardeau de l'amour et du mariage. Ne doit-on pas, par une sorte de sagesse résignée, éviter l'un et l'autre, et suivre l'exemple de Senner dans *La Main et le Cœur ?* Célibataire désabusé, il regrette que la terre ne soit pas réservée aux seuls végétaux ; on verrait alors une immense forêt silencieuse ; on entendrait un puissant bruissement de feuilles. Au printemps, tout se transformerait en un immense paradis de fleurs et de plantes scintillantes. L'amour ne s'exprimerait alors, fort heureusement, qu'en parfums et en couleurs (1).

Encore le monde perdrait-il son histoire, comme Senner l'avoue lui-même. Il lui manquerait bien plus : la tendresse des cœurs, le bonheur des foyers. Or, dès *Le Curé de Kirchfeld,* Anzengruber prend position pour défendre le droit de tous à l'amour et au mariage, prêtres catholiques y compris. Le célibat ecclésiastique lui semble être une invention contre nature, une brimade inutile, infligée au clergé de l'Eglise romaine. « Sois salué, souffle sacré de la vie de famille longtemps regrettée ! » (2). Ainsi avait aussi, jadis, pensé Martin Luther, en quittant sa cellule de moine pour fonder un foyer.

Comme pour l'homme, l'Eglise pèche aussi en conduisant les filles au cloître. La femme est née pour aimer et être aimée, pour devenir épouse et mère. *La Ferme sans Fermier* formule courageu

(1) *Œuvres*, III, 143.
(2) *Œuvres*, II, 54.

sement cette vérité. Tout a été fait pour empêcher Agnès de se marier. Son âme pure a été réservée pour le ciel, et sa fortune pour de pieuses fondations (3), alors que, de toutes les fibres de son cœur, elle aspire au bonheur de l'amour, à cette intimité enivrante où deux êtres écartent tout ce qui existe entre eux (4).

L'histoire d'Agnès est illustrée par l'épisode de Nagelschmied-Helen. Toute petite, celle-ci avait été destinée à la vie religieuse. On ne l'appelait que la « petite nonne ». Or, la nuit précédant son entrée au couvent, elle disparut pour vivre en concubinage avec un soldat. Des années après, elle retourna chez son père, désabusée, mûre en un sens pour le couvent, mais ayant perdu toute foi (5), et condamnée à une existence basse. Le besoin de bonheur, chez les enfants, est plus fort que la volonté des parents, des prêtres.

« La femme, même pervertie, dit Catherine dans *La Main et le Cœur*, ne peut rien contre l'amour » (6). Il est une force élémentaire, irrésistible. Qu'arrive-t-il alors, si deux cœurs se cherchent sans pouvoir s'unir par le mariage ?

Le cas a été envisagé par Anzengruber sous plusieurs aspects : Tommerl, dans *Roc et Acier*, vit librement avec Zenzi ; ils ont déjà deux enfants ; mais ils ne se marient pas, malgré l'ordre formel du maire, faute d'argent, et parce que Tommerl n'a pas terminé son apprentissage. L'auteur ne les désapprouve pas ; il se contente de les classer parmi les insouciants. A la fin de la pièce, tout s'arrange d'ailleurs, leur mariage rendu possible grâce à un legs imprévu.

Autre exemple : Nous avons vu, dans *Double Suicide*, l'histoire de ces deux jeunes gens qui, enfreignant la volonté des parents, disparaissent pendant la nuit. Le mal, là aussi, sera réparé. On les unira légalement, avant que le fruit de leurs amours ne parvienne à maturité.

Excusable peut-être, pour Anzengruber, dans des cas tout à fait

---

(3) *Œuvres*, III, 112.
(4) *Œuvres*, II, 146.
(5) *Œuvres*, II, 160.
(6) *Œuvres*, III, 149.

exceptionnels, le concubinage mérite, en général, à ses yeux, la réprobation la plus sévère. Les effets en sont néfastes. Femme et homme ne manquent pas de glisser rapidement sur la pente fatale. Nous l'avons vu pour Nagelschmied-Helen. La même expérience se renouvelle pour Kranzberger et Rosa, dans *Braves Gens du Faubourg*. Ivrogne, fainéant et coureur, Kranzberger promet le mariage à chaque femme qu'il courtise ; ensuite, il fait tout pour leur devenir insupportable, afin d'obtenir son congé (7). Rosa, qui se croit plus fine, fait concession sur concession, espérant pouvoir se rattraper plus tard, dans le mariage, qui, hélas, ne sera jamais conclu (8).

Pour conquérir le bonheur, la jeune fille doit faire preuve d'intelligence et de vigilance. Anzengruber ne se lasse pas d'enseigner cette vieille vérité. Son interprète la plus parfaite est Amalie, jeune fille, puis épouse modèle.

> Il est bon, dit-elle, de savoir, dès le début, à quoi s'en tenir. Celle qui désire être trouvée par l'homme n'a qu'à se jeter à son cou. Mais celle qui veut être conquise sera exigeante sans défaillance (9).

Parmi les jeunes gens, on l'appelle « la commandante ». Peu importe ! Elle fondera un foyer heureux où le mari jouira de la plus grande indépendance compatible avec ses droits et devoirs. Anzengruber nous montre ainsi, avec une consciencieuse minutie, les trois étapes que la femme de ses rêves parcourt successivement comme fiancée, épouse et mère. La pièce, qui ne sera sans doute pas du goût de tout le monde, à cause d'une certaine pédanterie d'Amalie, peut être considérée comme le testament d'Anzengruber en matière de morale familiale.

Chez lui — homme ou écrivain — le rôle sacré de la femme a trouvé un défenseur enthousiaste. Tous les amis de l'auteur viennois connaissaient l'amour profond que, toute sa vie, il porta à sa mère. Dans *Retour au Foyer*, nous trouvons un souvenir émouvant de ce

---

(7) *Œuvres*, VI, 198.
(8) *Œuvres*, VI, 216.
(9) *Œuvres*, VI, 218.

culte. Qu'on se rappelle Thomas, resté célibataire pour consacrer sa vie entière à la mère, dont il est pourtant méconnu.

Premièrement, dit-il, avec sa touchante naïveté, il n'y a pas au monde une autre femme comparable à ma mère. Et, troisièmement — dans son émotion, il va un peu vite — je ne permettrais à aucune de me traiter comme ma mère me traite.

Deuxièmement, il arrive qu'une femme dise à son mari : Je ne veux plus être ta femme. Mais une mère ne peut pas dire à son enfant : Je ne veux plus être ta mère (10).

La pièce, tout en gardant le naturel du langage, des sentiments et des caractères de personnages naïfs, est un des plus beaux éloges de l'amour maternel dans la littérature.

L'idée élevée que Louis Anzengruber se faisait de la maternité rejaillit brillamment sur ses caractères de femmes, ainsi que sur ceux des jeunes filles, vases sacrés de la future maternité. Avec quel respect, presque religieux, l'homme ne devrait-il pas les approcher !

Voilà pourquoi le séducteur, personnage vil, ne sera jamais assez stigmatisé au théâtre. Voilà aussi pourquoi la jeune fille devrait être éduquée de bonne heure par ses parents, ses directeurs de conscience, ses auteurs préférés, en vue de sa dangereuse épreuve avant le mariage et de sa haute mission après. Mission difficile entre toutes ! Le sort de la femme, tel que la nature le lui a assigné, est lourd de sacrifices et semble presque dépasser les forces féminines.

Connaître les femmes serait peut-être chose facile, dit Liesel dans **La Revêche**, si elles se connaissaient elles-mêmes ; mais je suis tentée de croire que nous ne devons pas nous connaître, parce que la vie nous réserve des épreuves que nous ne supporterions pas si nous y réfléchissions (11).

Le devoir de l'homme est donc de respecter la femme et de lui faciliter sa tâche ingrate. Mais comment ? En la traitant comme une enfant ? Certes non : La femme mariée, aussi bien que le mari ou la jeune fille, a des droits. La femme, même mariée, a une personnalité qui veut s'affirmer et s'épanouir librement. Il n'est permis à personne de l'étouffer. Elle-même évitera naturellement, après son mariage,

---

(10) *Œuvres*, VI, 384.
(11) *Œuvres*, IV, 425.

de conserver toute son indépendance d'autrefois, si souvent, si vaillamment et si salutairement manifestée. C'est là un devoir primordial, une condition indispensable. Dans un beau passage de son théâtre, Anzengruber a montré comment ce changement s'opère dans Liesel, la Revêche (12).

L'émancipation morale de la femme mariée a fait l'objet d'une des premières pièces d'Angengruber : *Elfriede*. C'est un sévère réquisitoire contre les prétentions de maris qui, non seulement négligent complètement leurs femmes, mais les accablent, eux-mêmes infidèles, de jalousies injustifiées. Plus les hommes sont frivoles, plus ils exigent que leurs femmes soient angéliques (13). Elfriede — étrangère dans son propre foyer (14), considérée par son mari comme une « grande enfant » sans volonté (15) — n'a rien à se reprocher. Les nombreux griefs contre son mari sont d'autant plus lourds. — Un jour, elle reçoit, par un messager, un portrait et une lettre d'un ami d'enfance mort à l'étranger. Dans une scène humiliante, Gustave Wellenberg, le mari, confisque et détruit ces documents anodins. Profondément indignée, Elfriede se révolte, pour la première fois de sa vie, mais avec la douleur d'une joueuse qui a irrémédiablement perdu sa mise (16).

Quels sont donc mes droits, à moi ? s'écrie-t-elle. Epouses, nous devons vous confier, sans garantie aucune, tout notre bonheur, tout notre avenir. Et vous ? Par mille coups d'épingles, vous éloignez de vous la femme qui a cessé de vous plaire.

Vous lui interdisez même de rêver qu'un cœur existe pour l'apprécier... Où sont donc nos droits sur vous ?

En échange de toute une vie dont nous vous faisons cadeau, vous ne donnez souvent rien que votre nom ; et la femme qui le porte doit être pour son mari ce qu'il désire qu'elle soit : l'infirmière de l'homme usé par la vie ; la bonne de l'autoritaire ; le jouet du malin ; la dernière étape du plaisir pour le débauché... J'ai tout supporté. J'ai consenti à être un jouet, relégué

(12) *Œuvres*, IV, 334, 344.
(13) *Œuvres*, V, 41.
(14) *Œuvres*, V, 37.
(15) *Œuvres*, V, 34.
(16) *Œuvres*, V, 39.

dans un coin de ta maison... Malheur à moi d'être une femme et de voir ma vengeance confondue avec ma honte (17).

Cette scène ouvre à Wellenberg des horizons nouveaux. Celle qui vient de lui réclamer sa liberté complète n'est pas une poupée, mais un cœur meurtri, un caractère décidé à défendre ses droits. Il la supplie de ne pas envenimer la situation par une attitude excessive : « Le bonheur conjugal a toujours eu deux ennemis : l'orgueil du mâle et le caprice féminin » (18), et il se déclare prêt à faire amende honorable : Elfriede refuse tout compromis. Seul, l'amour maternel, auquel le mari finit par faire appel, rétablira la paix du foyer.

Les malheurs d'Elfriede ne seraient, peut-être, pas arrivés, si son union avait été fondée sur l'amour, au lieu de se conclure pour des raisons de convenances sociales. Le mariage de raison, le mariage d'argent, compte parmi les grands fléaux de l'humanité. Souvent, les parents se rendent ainsi coupables du malheur de leurs enfants. L'histoire de la société humaine devrait suffire à les mettre en garde contre leur immixtion dans les affaires du cœur. Les difficultés provenant de l'un ou de l'autre des époux sont assez nombreuses pour que des tiers évitent de les aggraver.

En effet, si l'exemple de Wellenberg prouve déjà combien l'autoritarisme du mari peut rendre une femme malheureuse, nous noterons cependant que Wellenberg appartient à une classe sociale où l'éducation adoucit quelque peu les conflits. Il y a des maris autrement violents et brutaux que lui. Descendant l'échelle sociale de quelques degrés, nous rencontrerons Hutterer et Stolzenthaler, parmi la bourgeoisie de Vienne, Œhrlein, parmi les usuriers, Görg, au village.

Dans une scène orageuse, analogue à celle où Wellenberg reproche à sa femme d'avoir reçu une lettre d'un ami d'enfance, Stolzenthaler, dans un accès de jalousie, brise la cassette d'Hedwig et couvre sa femme d'injures vulgaires. La vie monotone et triste d'Elfriede tranche encore favorablement avec le martyre subi par la femme de Stolzenthaler, livrée à une brute qu'une femme de la rue ne voudrait pas

(17) *Œuvres*, V, 38, 39.
(18) *Œuvres*, V, 48.

pour mari (19). Hedwig s'enfuit, malade, et comme prostituée (20). Ailleurs, Œhrlein dépouille sa femme de sa fortune personnelle et, pour comble d'insolence, lève la main sur elle (21).

De tous ces maris indignes, Görg est le plus cynique. Jeune homme, il avait détruit la paix de nombreux ménages. Son coup de maître fut son mariage avec la fille d'un riche meunier, dont il gaspilla toute la fortune : moulin, argent et champs ; puis, il disparut et fit, après de nouveaux exploits, un séjour de cinq ans dans une prison allemande pour vol et escroquerie (22).

Ce roi de la danse, séducteur, banqueroutier, voleur et escroc, avait-il assez nui à sa femme, assez profané le mariage, pour qu'on lui enlevât pour toujours tout droit sur sa victime ? Telle est la question posée par Anzengruber. Au temps de l'auteur, les lois, dans certains pays, étaient faites de telle sorte que la femme, dégradée et ruinée, chassée du village par les créanciers, n'était nullement à l'abri de son ennemi : le mari. La femme payait, sa vie durant, l'heure de faiblesse où elle avait cédé à un misérable (23). C'est pourquoi la pièce *La Main et le Cœur*, dont Görg et Catherine sont les principaux personnages, réclame avec véhémence l'établissement du divorce.

Elle se termine dans une atmosphère étouffante : Görg assassiné, Catherine tuée accidentellement, Weller livré aux tribunaux comme meurtrier.

Cependant, si Anzengruber prend un ton tellement tragique pour plaider la cause de Catherine, il ne faudrait pas en conclure que le divorce ait trouvé en lui un défenseur complaisant. On pourrait objecter son propre divorce. L'allégation, juste en elle-même, mérite d'être complétée : Ce fut peu de temps avant sa mort qu'il prit la décision de rompre un lien déjà vieux. Le tribunal lui attribua la garde des enfants, confirmant ainsi publiquement les torts de sa

(19) *Œuvres*, V, 203.
(20) *Œuvres*, V, 231.
(21) *Œuvres*, V, 126.
(22) *Œuvres*, III, 108.
(23) *Œuvres*, III, 151, 152.

femme. La douleur d'Anzengruber fut profonde et remontait à des années, quand son honneur, plusieurs fois outragé, lui imposa coûte que coûte la rupture.

Le mariage exige de la part de chacun des époux des conditions morales difficiles, mais non impossibles à réunir. Parfois, l'amour peut finir par faire défaut dans un ménage, cependant sans que les époux aient le droit de se séparer. La présence d'un enfant issu de leur union suffit pour faire un devoir de la continuation de leur vie commune. Telle est la solution d'*Elfriede*. Dans *La Main et le Cœur*, le premier mariage de Catherine est resté stérile ; les enfants du second sont morts avant la crise. Situation étonnante !

Avec ou sans enfants, le premier mariage de Catherine est devenu impossible à tous points de vue, même aux yeux du prêtre catholique (24). Le deuxième mariage de Catherine, par contre, est ce que le premier aurait dû être : une source de bonheur, un paisible et complet épanouissement moral.

Le contact de Görg n'a pas pu me profaner ; le tien m'a sanctifiée, confesse Catherine à son deuxième mari. Pour toi, j'ai été « ta femme ». Pour toi, je pouvais l'être ! La paix dans l'âme, j'ai voulu goûter le sentiment d'être ce que je devais être (25).

Néanmoins, avec ou sans enfants, ce mariage heureux se brise contre l'injustice des lois existantes. Voilà la cible des attaques d'Anzengruber.

Catherine — nom symbolique — a conservé sa pureté au milieu des troubles de l'existence. Elle a cependant contre elle son passé, cette réalité vécue contre laquelle Dieu lui-même est impuissant (26). Or, nulle part, le passé entaché ne produit de plus redoutables effets que dans le mariage. Catherine elle-même s'en rend d'ailleurs compte. Pourquoi ne raconte-t-elle pas sa vie à Weller avant de s'unir à lui ? Pourquoi déchire-t-elle le certificat de son premier mariage ? (27) Pourquoi s'aventure-t-elle, comme une voleuse ou une criminelle, à

(24) *Œuvres*, III, 151.
(25) *Œuvres*, III, 166.
(26) *Œuvres*, III, 151.
(27) *Œuvres*, III, 149.

enterrer une partie de sa vie ? Que fait-elle de la franchise, sans laquelle tout bonheur conjugal reste illusoire.

Le mari a le droit de connaître le présent et le passé de sa femme. Mais la moindre des revendications veut que le mari soit raisonnable dans son contrôle. Il ne serait pas juste, en effet, qu'il imitât, par exemple, Wellenberg, jaloux d'un mort (28), ou Stolzenthaler, irrité pour une futile question de lettres d'amour reçues par sa femme avant son mariage. Et puis, ne faut-il pas aller plus loin et réclamer aussi la pureté du mari avant le mariage ?

Sur ce point, Anzengruber prend nettement position. Dans *La Ferme sans Fermier*, il établit que la jeune fille honnête peut condamner son prétendant, dont le passé ne serait pas pur.

Tu es pour moi le premier et l'unique, dit Agnès à Leonhard. Je suis la même chose pour toi, n'est-ce pas ? Me tromperais-je ? J'ai peut-être l'air puéril. Mais j'exige que tu sois ce que je suis moi-même en me donnant à toi. J'ai fui le monde — comme toi, n'est-ce pas ? Le jour où j'aurais à regretter de t'avoir cru meilleur que ceux que j'ai refusés en riant, gare à toi, Leonhard (29).

Agnès se trompe. Leonhard a déjà eu son aventure sentimentale. Il est même père d'un enfant abandonné dans un village. C'est pourquoi, malgré l'amour d'Agnès, le mariage n'aura pas lieu.

2° Réquisitoire contre les parents

La morale familiale d'Anzengruber considère comme ennemi principal du bonheur conjugal l'orgueil du mâle favorisé par des souvenirs encore très vivaces du régime patriarcal. D'autres griefs émanent des lois interdisant le divorce (*La Main et le Cœur*); ou de l'impossibilité pécuniaire de contracter mariage (Tommerl, dans *Roc et Acier*) ; ou, enfin, de l'égoïsme de parents abusant de leur autorité.

---

(28) *Œuvres*, V, 38.

(29) *Œuvres*, II, 123. — Il est intéressant de consulter également les *Fragments* pour connaître les idées personnelles d'Anzengruber sur la pureté.

C'est sur ce dernier point, très important, que nous insisterons à présent.

De bonne heure, l'auteur populaire viennois s'était intéressé vivement à la question. Que de problèmes ne s'enchaînent-ils pas dans une matière aussi délicate ! On croit connaître à fond la vie familiale, avec ses rayons de soleil et ses orages, avec ses tendresses, ses joies et ses déboires. Il n'en est pourtant rien.

Les parents débutent avec chaque génération. Et les uns peuvent échouer, échouent souvent, là où d'autres avaient bien réussi. Des hauts et des bas marquent ainsi la marée des familles humaines à travers les siècles. Et si l'apprentissage a été long, les résultats en sont restés bien maigres. Que dirions-nous en apprenant que la base de la vie familiale — la base elle-même — est faussée ; qu'ici, comme dans le mariage, le plus fort continue à régner arbitrairement. Seulement, le plus puissant, cette fois, n'est pas le mari seul ; ce sont les deux parents férus de leurs droits, mais ignorants de leurs devoirs.

Dans *Le Curé de Kirchfeld,* nous trouvons déjà, exemples de ces abus révoltants : Wurzelsepp et Vetter. Le premier voudrait se marier avec une luthérienne ; mais la mère, dirigée par le curé, oblige son fils à renoncer à l'union avec une hérétique, le rendant ainsi malheureux pour toute sa vie ; elle-même, d'ailleurs, en souffrira (1).

Le sort de Vetter n'incrimine pas moins sévèrement la responsabilité des parents. Jeune paysan sans la moindre vocation ecclésiastique, il doit se faire prêtre, tout simplement parce que ses parents, fidèles à une vieille tradition campagnarde, en ont décidé ainsi. La terre doit revenir de plein droit à l'aîné, et le cadet se voit condamné à chercher son gagne-pain à l'autel et au confessionnal (2).

De même, Franz, dans *Le Paysan parjure,* apprend un jour avec stupéfaction que son père le destine à la prêtrise pour que sa sœur, enrichie par l'héritage fraternel, puisse épouser le propriétaire le plus important de la région et devenir ainsi une sorte de reine parmi les

(1) *Œuvres,* II, 57.
(2) *Œuvres,* II, 40.

paysans de la contrée (3). Du même coup — idée sacrilège entre toutes — Franz expierait, aux lieu et place de son père, un crime commis par celui-ci (4).

Ailleurs, sous l'effet d'une folie religieuse, des parents veulent condamner leur fille au célibat des couvents (5). Leur victime, loin de finir dans la sainteté, tombe entre les mains d'un séducteur qui la dégrade avant de l'abandonner.

Il est d'autres mobiles funestes auxquels les parents obéissent fréquemment ; pour les uns, c'est le prestige de la fortune, pour les autres, l'orgueil des alliances distinguées. Ne voit-on pas, dans *Gant de Peau et Tablier de Cuir,* des nobles appauvris sacrifier leur fille à une union dont ils escomptent des pourboires pour leur bourse dégarnie et des repas pour leur estomac affamé ?

L'exemple classique du mariage dit de raison — en réalité vile union d'intérêts — nous est offert dans *Elfriede* :

> Nos parents, notre fortune, dit Gustave à sa femme, ont joué un plus grand rôle dans notre mariage que nos deux personnalités... Epoux indifférent, je me suis marié uniquement pour faire plaisir à ma mère. Peut-on me demander plus qu'une contribution volontaire, destinée à cacher l'inexistence des sentiments?... (6). Nous ne nous sommes pas aimés, précise-t-il ; nous nous sommes seulement mariés (7).

Si le principe du mariage imposé doit être condamné, on admettra cependant que le bonheur peut néanmoins jaillir de ces unions. Supposons un couple où mari et femme se respectent et, peut-être, sympathisent. Une crise soudaine peut les rapprocher et faire naître l'amour. D'ailleurs, ne nous faisons pas trop d'illusions sur le bonheur conjugal ! Combien de couples, en apparence unis par une passion très forte, mènent une existence sans poésie (8). D'autres découvrent tard, mais pour tout le restant de leur vie, la recette du véritable bonheur (9).

---

(3) *Œuvres*, III, 49.
(4) *Œuvres*, III, 51.
(5) *Œuvres*, II, 159.
(6) *Œuvres*, V, 13.
(7) *Œuvres*, V, 44.
(8) *Œuvres*, V, 44.
(9) *Œuvres*, V, 45, 46.

Chez Hedwig, dans *Le Quatrième Commandement*, il n'en est pas ainsi. Entre elle et son mari, comme entre Catherine et Görg, aucune entente n'est possible. La différence entre ces deux femmes, c'est que Catherine a été fascinée par Görg, tandis que Hedwig a été « vendue » par ses parents. Au moment du marché, elle s'était promise à un autre. On lui impose un débauché, de famille aisée, embourbé dans une liaison peu recommandable. Pour déterminer sa fille à ce mariage, le père a recours à l'ultime menace des parents :

« Rappelle-toi tes devoirs envers nous. L'obéissance, tu entends ! Les parents savent le mieux ce qui convient à leurs enfants (10). »

Le grand mot est dit : droit des parents, devoir des enfants ! Un abbé s'en mêle : « Il faut obéir et confier notre bonheur à Dieu » (11).

Hedwig a eu tort de consentir. L'abbé, jadis si prompt à juger, en convient : il se demande si, lui-même, en obéissant à ses propres parents, avait voulu leur faire plaisir ou s'il avait agi ainsi parce qu'il pouvait le faire, c'est-à-dire parce que ses parents étaient justes et équitables (12). Certains parents font mentir le commandement divin, le seul contenant une promesse : « Pour que vous viviez longtemps et heureux sur terre. » Hedwig, pour avoir obéi, meurt jeune (13). Dieu nous aurait-il trompés ? Ne faut-il pas crier aux enfants cet avertissement : n'obéissez pas toujours à vos parents ! Méfiez-vous d'eux ! A ces mots, on sent trembler l'édifice moral.

Ainsi donc, un commandement de Dieu, fait exclusivement pour des parents parfaits, étend ses effets à toutes les familles, sans la moindre discrimination. Or, les parents injustes réclament plus fort que les autres l'obéissance. L'ambitieux, l'avare, le cynique ont ainsi le moyen d'exploiter leurs enfants effrontément.

Œhrlein, dans *La Fille de l'Usurier*, se servait de sa fille en guise d'appât pour attirer des clients (14). Le jour arriva, cependant, où Mathilde, mûrie par la douleur, refusa d'obéir et menaça de quitter

---

(10) *Œuvres*, V, 161.
(11) *Œuvres*, V, 165.
(12) *Œuvres*, V, 226.
(13) *Œuvres*, V, 230.
(14) *Œuvres*, V, 138.

la maison paternelle. « Je te ferai ramener par les gendarmes », riposta Œhrlein. Mais elle était désormais majeure. La loi lui permettait donc d'échapper à la tutelle paternelle. L'usurier trembla de colère à cette pensée. « Tu reviendras quand tu auras faim », fut sa nouvelle trouvaille. « Je peux travailler », répliqua Mathilde. Alors, il ne resta plus au vieux monstre que de brandir la menace bien connue : « Les gens prendront parti contre toi... Je suis ton père ! » (15) Quand les gendarmes ont perdu tous droits, le nom de père reste encore pour opérer des miracles de soumission. Mais Mathilde s'enfuit sans espoir de retour.

Rappelons aussi la scène, lugubre entre toutes, où Ferner poursuit son fils, la nuit, dans les montagnes. Il croit que celui-ci emporte un document compromettant. Il le rejoint et le retient :

Pour notre salut éternel, ne résiste pas. Donne-moi la lettre. Il me la faut. Ton père t'en supplie, les mains jointes. Ne le pousse pas au désespoir. Je ne sais pas ce que je ferais, Franz. Je ne me connais plus, ballotté, comme je le suis, entre la peur et l'espoir.

Franz (se détachant vigoureusement). — N'excusez pas, dès maintenant, les événements à venir. Je verrai bien ce que vous ferez.

Ferner (le saisissant de nouveau). — Reste ! Tu dois obéissance à ton père. Les Saintes Ecritures le prescrivent.

Franz. — Lâchez-moi, vous dis-je. Je n'ai plus rien de commun avec vous.

(Franz repousse Ferner, qui chancelle contre un roc sur lequel Franz monte aussitôt.)

Ferner (se redressant). — Canaille, tu me fais violence. Tu veux exploiter le malheur de ton père. Que ne t'ai-je étouffé plus tôt ! (Il court vers le fond de la scène.)

(Franz apparaît en haut, se dirigeant vers le pont.)

Ferner (criant de toutes ses forces). — Par tous les saints, Franz, si tu ne t'arrêtes pas pour me donner la lettre, je te descendrai comme un chamois.

Franz (près du pont). — N'oublie pas que tu tiens le fusil avec une main de parjure. Lève le bras si tu peux !

Ferner (hors de lui). — Satané vaurien ! (Il tire.)

(Franz tombe du pont sans un cri.) (16)

Crime le plus honteux qui existe : celui d'un père, à tel point oublieux de toute affection, qu'il tire sur son propre enfant. Il a oublié

(15) *Œuvres*, **V, 124, 125.**
(16) *Œuvres*, III, 80, 81.

tous les commandements de Dieu, tous, même celui qui interdit de tuer. Mais il invoquera, jusqu'au dernier jour de sa vie, le quatrième, qui, comme il le croit, lui livre l'enfant, corps et âme.

De tous les cas cités, celui-là seul relève de la justice humaine. Aux yeux de la loi, Hutterer, cause de la mort prématurée de sa fille, n'est nullement criminel ; ni lui, ni Œhrlein, ni les parents de Vetter, ni ceux de Nagelschmied-He'en. Tant pis pour les enfants malchanceux ! Anzengruber sait cela et ne compte que sur l'éducation du peuple pour mettre fin à tant d'injustices.

En attendant ce progrès des mœurs, quelle autorité empêchera Bucheneder d'interdire à son fils l'accès de sa maison ? (17) ou Käferl, préférant l'honneur de son nom au salut de son fils, de causer la mort de son enfant ?

Dans ce dernier cas, voici comment les choses se sont passées : Caissier dans une importante maison de commerce, Aloïse Käferl, pour couvrir ses dépenses de galant homme, fait main basse sur l'argent de son patron. Le jour de l'inspection approche. Aloïse avoue sa faute à son père ; celui-ci, effrayé par cet inimaginable délit, chasse le voleur. Ainsi agissaient les vieux Viennois, dont la probité était à toute épreuve. Tous ses amis, sans doute, lui auraient donné raison. Mais l'histoire eut une suite fatale. L'aveu avait eu lieu à midi ; à minuit, le fils se tua de désespoir. Pour faire honneur à son nom, le vieux paya les dettes. Pourquoi, hélas ! ne l'avait-il pas fait plus tôt ? La mère mourut de chagrin et le vieux Käferl, ruiné, traîna une vie de mendiant dans les rues de Vienne (18).

Le réquisitoire contre les parents continue, massif et accablant. Une mère, par son mensonge, fait de son fils un assassin. C'est l'histoire d'Einsam, dans *Roc et Acier :*

D'une liaison illégitime, une jeune paysanne eut un fils, Einsam. Le petit garçon, ayant grandi, lui demande de lui parler de son père. « Il est au ciel, répond la mère. Son frère, très charitable, s'occupe de nous. » Des années passèrent, et, un jour, un étranger vint détruire le mythe des origines d'Einsam. Confiant dans les paroles de

(17) *Œuvres*, V, 83.
(18) *Œuvres*, V, 88, 89.

sa mère, le jeune homme, traité de bâtard, perd la tête, tire son couteau et, pour défendre l'honneur de sa famille, abat l'insulteur. Après cette scène sanglante, on conduit Einsam en prison. Sa mère accourt et, au lieu de confirmer son récit d'autrefois, détruit les illusions de son fils, en lui révélant la honte de sa naissance. Einsam avait donc assassiné un homme coupable simplement d'avoir dit la vérité (19).

Ainsi, d'immenses catastrophes naissent de faits en apparence insignifiants. Les enfants, parfois, en souffrent pendant toute leur vie. Un moment de dureté de cœur peut causer le suicide de l'un ; un mensonge peut faire de l'autre un assassin. Chacun de vos actes, parents, projette deux ombres ; vous n'en voyez qu'une. Ce qui vous semble négligeable peut agir sur la destinée de votre enfant avec une vigueur effrayante.

Se promenant dans les rues et sur les places de Vienne, il arrive à Anzengruber de noter de petites scènes, amusantes à première vue, des aubaines pour l'auteur comique, mais inquiétantes aux yeux du moraliste. Voici un petit croquis pris sur le vif : Le professeur Menger traverse la place, absorbé dans la lecture d'un livre savant. Il se heurte contre une voiture d'enfant. Un bébé, laissé sans surveillance, rôtit au soleil. Menger s'indigne. On entend alors la voix de la bonne, qui envoie une fillette éloigner la voiture du passage des promeneurs. La fillette obéit de mauvais gré, en exprimant son mécontentement à l'importun. « A cause de vous, lui dit-elle, j'ai dû quitter Gitta et son adjudant, juste au moment (elle roule les yeux) où ils parlaient si bien d'amour. » Comment finira cette fillette dont l'avenir, dès à présent, semble prometteur ? (20)

L'enfant se contamine vite, et vite se désagrège la force dont il aurait, un jour, besoin pour résister aux tentations. Mille gouttes empoisonnées ruissellent sur son âme. L'insouciance des parents, leur stupidité, leur orgueil sont autant d'ennemis pour les cœurs et les esprits de la jeune génération dont les yeux s'ouvrent chaque jour davantage au spectacle de la vie.

---

(19) *Œuvres*, III, 257-261.
(20) *Œuvres*, VI, 4.

Comment se comportera, plus tard, le petit Hameder, qui va faire une excursion dominicale avec ses parents ? Il porte un filet pour attraper des papillons et une boîte pour herboriser.

Pourquoi l'as-tu chargé de cet attirail ? demande la maman. Tais-toi, répond le mari, cela dépasse ton entendement. J'attraperai quelques papillons pour le petit, et je lui donnerai quelques herbes, qu'il mettra dans sa boîte. Je ne suis pas de ceux qui laissent leurs enfants courir à travers champs. Mon garçon doit s'instruire (21).

Le soir, nous voyons la famille rentrer. La mère, quoique fatiguée, doit porter le filet et la boîte.

Quand la nuit est tombée, on ne distingue plus si c'est notre garçon qui la porte ou une autre personne. Donc, tu n'as qu'à la porter à sa place. C'est le moins que tu puisses faire pour l'éducation de notre enfant (22).

Maints exemples montrent à quoi aboutissent ces péchés véniels des parents. L'éducation est faite de mille petits soins et redressements. Le vice et le crime — les mots ne sont pas trop forts — ont leurs racines dans le monde microscopique des caractères en formation, dont les parents sont les maîtres responsables.

Voyons d'abord la famille Schmalhofer ! « Il faut que l'homme mange », telle est la devise de ces bourgeois inoffensifs, confortablement installés dans la vie. Aucun écrivain n'a blâmé, plus que Louis Anzengruber, le laisser-aller reprochable, l'amour exagéré du confort, le gros matérialisme qui se cache derrière la façade poétique de la Gemütlichkeit. Pour un chapon à l'étouffée, Schmalhofer se déclare prêt à n'importe quel compromis. Pourvu qu'une femme sache cuisiner comme la cuisinière de l'évêque, aussitôt tout lui sera pardonné (23).

Le dimanche, à peine sorti de Vienne, il ouvre déjà le panier à provisions, car il mange beaucoup et souvent. Il ne redoute pas la dépense, et à chacun de ses nombreux repas, il invite toute sa famille, femme et enfants.

La nourriture, prêche-t-il, est la moitié de l'éducation ; celle-ci doit être d'abord maternelle, ensuite paternelle. Tant que les enfants restent chez

(21) *Œuvres*, **VI**, 193.
(22) *Œuvres*, **VI**, 221.
(23) *Œuvres*, V, 329.

leurs parents, il faut les gaver... Tenez, dit-il à un ami, regardez mes filles... Elles n'ont pas besoin de faux seins à la Reithofer, ni d'ouate, ni de varech... C'est de la bonne marchandise, avec des réserves pour longtemps (24).

Sans doute, leur instruction, beaucoup moins importante, n'a pas été complètement négligée : ne peuvent-elles lire toutes les fois qu'elles en ont le temps ? Et, tout le premier, leur père est bien aise de leur entendre dire, parfois, des choses intelligentes. Le malicieux Anzengruber nous en fournit sur-le-champ un exemple éloquent. Au fond, pourquoi être instruit ?

Si tu n'as rien à manger, l'instruction te suggère de mauvaises idées. Et quand on a mangé, on n'a pas besoin d'instruction (25).

On croit entendre, dans les coulisses, le rire amusé de l'auteur. Il cesse de rire quand il nous présente la sinistre famille Schalanter. Père et mère, fille et garçon, tous défilent devant nous, dessinés par la main d'un grand artiste. A leur sujet est prononcé le réquisitoire le plus sévère contre les mauvais parents, contre la mauvaise éducation donnée aux enfants.

Pas d'ambition dans cette famille. Par contre, un manque complet de discipline, et comme une envie satanique d'entraîner les enfants sur la pente vertigineuse du vice. L'orgueil mal placé — qui joue un si grand rôle dans certains caractères d'Anzengruber, trouve ici sa proie dans un milieu d'artisans.

Schalanter, maître tourneur, met son honneur à habituer son fils aux longs séjours dans les cafés. Quand le conseil de révision déclare Martin bon pour le service, le père passe la journée à boire avec son fils et à l'enivrer d'idées vaniteuses. « Cet homme, aurait dit le colonel, en voyant Martin, sera incorporé dans mon régiment. »

Notre fils ira loin, déclare Schalanter à sa famille. Nos amis m'ont jadis reproché de l'avoir gardé chez moi, au lieu de l'envoyer au lycée. Je leur ai répondu ceci : Un âne ne sera jamais intelligent, préparerait-il même le doctorat. L'école primaire suffit largement à un enfant doué (26).

L'éducation de la fille — Josépha — est confiée à sa mère Bar-

(24) *Œuvres*, V, 248.
(25) *Œuvres*, V, 249.
(26) *Œuvres*, V, 175.

bara, qui, de propos délibéré, favorise la liaison de Joséphа avec un jeune débauché ; aventure qui dure deux années. La jeune fille, ayant cru au mariage, souffre de la rupture et s'en plaint à sa mère :

Ma's tu es plus sotte que je ne pensais ! lui répond Barbara.

Joséphа. — Comment, maman, vous saviez d'avance qu'il s'agissait d'une liaison passagère ?

Barbara. — Mais, ma fille...

Joséphа. — Et vous ne lui avez pas interdit l'accès de la maison ?

Barbara. — C'est le fils du propriétaire, à qui nous devons neuf mois de loyer.

Joséphа. — Au moins, vous auriez dû nous surveiller, au lieu de me laisser seule avec lui.

Barbara. — Ma chère enfant, on aurait tort de se fâcher avec les gens dont on dépend. Il y a des moments où il faut savoir fermer les yeux pour ne rien voir. Et puis, n'es-tu pas jeune et heureuse de vivre ? Qui t'aurait payé les plaisirs, les toilettes ? Nous sommes pauvres, et tu n'as pas été élevée pour le travail.

Mais Joséphа a peur de son avenir... Elle craint qu'aucun homme ne puisse dorénavant l'aimer. « Une fille comme toi, répond Barbara, n'est jamais trop mauvaise pour aucun d'eux » (27).

Un an après, Schalanter ferme son atelier ; Barbara prend des logeurs ; Joséphа est engagée dans un café ; la famille vit de la prostitution (28). Mauvais soldat, le fils, un dimanche, en présence des siens, et poussé par son père, tue son adjudant (29). On le condamne à mort. Barbara se lamente alors :

— Quelle malchance nous avons, avec nos enfants !

— Oui, répond Schalanter, nous avec eux... ou eux avec nous ? (30)

En prison, avant de quitter cette vie, Martin refuse de revoir ses parents, trouvant qu'ils n'ont rien à lui pardonner et que lui n'a aucun pardon à leur demander. L'abbé, un de ses amis d'enfance, le supplie de penser au « Quatrième Commandement », à quoi il répond :

---

(27) *Œuvres*, V, 172.
(28) *Œuvres*, V, 187.
(29) *Œuvres*, V, 220.
(30) *Œuvres*, V, 228.

Mon cher Edouard, tu en parles à ton aise. Tu ne sais pas que le plus grand malheur pour certains est d'avoir été élevés par leurs parents. Quand tu enseigneras aux enfants des écoles d'honorer père et mère, n'oublie pas de monter en chaire pour inculquer aux parents que ce respect veut être mérité ! (31)

(31) *Œuvres*, V, 235.

CHAPITRE III

Problèmes sociaux

Après l'individu et la famille, la société n'échappe pas aux sévères critiques du moraliste. Sans doute, si les idées d'Anzengruber n'ont pas été toutes développées dans son œuvre prématurément interrompue, celle-ci nous fournit cependant maint renseignement précieux sur la morale sociale, telle que l'auteur viennois la concevait.

Dès le début de sa carrière, les idées morales d'Anzengruber semblent exister dans leur totalité. Patientes, elles attendent l'heure de s'illustrer dans des pièces truffées de préceptes et de critiques et dont chacune apporte une contribution, triste ou gaie, véhémente ou bonasse, à la réforme des mœurs.

Des obstacles sérieux doivent être écartés, en nous et hors de nous. Dans la famille, il s'agit de briser l'arrogance du mâle, le caprice de la femme, les prétentions coupables des parents. Dans la société aussi existent des tyrans, tolérés et nourris par des traditions séculaires, dont le salut de la majorité des hommes exige la disparition.

1. — L'Ordre Social

Certains voudraient mettre de l'ordre dans la maison ! L'ordre n'existe-t-il donc point depuis longtemps ? Depuis toujours ? La

société, ne repose-t-elle pas sur des assises historiques, éprouvées par les siècles ?

Non, différents ordres sont possibles, et notre époque en représente un qui n'est peut-être pas le meilleur. En tout cas, celui que réclame Anzengruber doit être humain, spécifiquement et purement humain, calculé uniquement d'après le bonheur du plus grand nombre. Partant de ce point de vue « humaniste », le dramaturge viennois heurte de front les idées politiques et sociales des conservateurs.

D'après ceux-ci, la hiérarchie actuelle a été établie par Dieu. Existant depuis longtemps, plus longtemps que nous ne l'imaginons, elle durera autant que le genre humain.

L'ordre social, dit le comte Finsterberg, ressemble très exactement à une forêt. Rien en elle, n'a été créé par la violence, tout est devenu. Ce n'est donc pas par la violence qu'on y opérera des changements. Regardez-les, ces puissants troncs séculaires, élevés par le soleil de Dieu ! Comme ils étendent librement leurs larges couronnes au-dessus du sol, qui leur appartient, et où ils enfoncent leurs racines. Ils se partagent entre eux le vaste espace qui leur a été donné pour s'y déployer librement. C'est leur droit ! Ils ont besoin de ce sol qui les a vu grandir. Le taillis, lui, ne pourra les dépasser.

— Bien sûr ! répond le chasseur du comte .Quand il pleut, les couronnes absorbent la plus grande partie de l'eau. Le taillis, à défaut de pluie, se contente de quelques gouttes qui parviennent jusqu'à lui. Cela ne se passe pas différemment dans le sol où les grosses racines écartent les petites,

— Voyez-vous, continue le comte avec orgueil, c'est l'image même de l'ordre social, c'est-à-dire la différence des classes. De même que les grands arbres de la forêt protègent le taillis dans la tempête, de même nous protégeons des gens comme vous dans les terribles ouragans des temps modernes (1).

Cet ordre social, supposé éternel, n'a toutefois pas duré. Le comte féodal appartient déjà au passé. Beaucoup de nobles, du temps d'Anzengruber, étaient totalement appauvris. Dans *Gant de Peau et Tablier de Cuir*, nous les voyons préoccupés de s'assurer des couverts à la table des bourgeois. Dans *La Fille de l'Usurier*, Emmerich Maria Innozenz von Locker est tombé au rang d'agent chez un vil usurier. Dans *Un Coup de Poing*, le Reichsbannerherr

(1) *Œuvres*, II, 9, 10.

von Pittmann est réduit à vivre de petits emprunts qu'il ne remboursera jamais, ou à se faire porteur de billets doux, entremetteur, traître. De la toute puissante et fière aristocratie, il ne reste souvent qu'une hideuse caricature.

Des nobles, le pouvoir est passé aux mains des financiers et des industriels. Dans ce changement, le comte von Rankenstein fait très bonne figure, en vieillard raisonnable et plein de tact, ayant su profiter des leçons du passé. L'arrogance a changé de camp : elle marque maintenant le bourgeois enrichi, promu au rang de chef d'entreprise, dévoré par une envie folle de commander. Ferdinand Frank, un de ceux-ci, croit le moment venu de rétablir à son avantage les privilèges perdus par les aristocrates, titres y inclus. Ne pouvant obtenir ces derniers pour lui-même, il demande à son beau-père, le comte von Rankenstein, d'adopter ses fils. Le comte refuse rondement :

— Pourquoi recherchez-vous les privilèges, pourtant diminués, des nobles?
— Je saurai les compléter, répond Frank.
— Insatiables ! comblés de richesses, avez-vous encore besoin, pour votre bien-être, d'un repoussoir formé par la masse-sans-droits, ne possédant rien, ne comptant pour rien ? Un tel esprit manque de noblesse. A l'heure où une foule de plus en plus nombreuse se précipite vers la table de la vie pour y happer une bouchée, où l'on s'apprête à mettre des rallonges à la table, vous voudriez vous y installer en gros égoïstes, au risque de voir tout renversé... Eh ! bien ! Prenez vos responsabilités. Moi, je ne vous prêterai pas le bon vieux nom des Rankenstein (2).

Frank ne désarme pas. L'industriel veut montrer aux anciens aristocrates comment ils auraient dû agir lorsqu'on attaqua leurs positions.

A la députation d'ouvriers qui se présente chez lui, il rabattra le caquet. « Les ouvriers, n'ont rien à me dire. Moi-même, j'ai peu de chose à leur communiquer. Bref, votre place est à l'usine ». Frank n'est pas disposé, comme certains collègues, à tolérer des réunions syndicalistes, et encore moins d'éventuelles revendications pécuniaires : au patron les risques et les bénéfices (3). Quand la grève éclate chez lui, Frank licencie tout le personnel.

---

(2) *Œuvres*, VI, 29, 30.
(3) *Œuvres*, VI, 33.

Mais, l'effet de cet acte sur le vieux comte est loin d'être celui auquel Frank s'attendait. Est-ce raisonnable, demande Rankenstein, de nier l'existence du quatrième Etat ? Les nobles n'ont-ils pas commis une erreur semblable, en niant le Tiers-Etat ? Et puis, quel est l'avantage pour l'usinier d'avoir arrêté la marche de son usine ? D'avoir condamné à la faim des centaines d'ouvriers ? (4) Est-ce là le nouvel ordre social ?

La violence, d'où qu'elle vienne, est condamnable. Le peuple finira tout de même par avoir raison. Certes, il ne faut pas lui accorder tout ce qu'il demande.

Tel un enfant, le peuple demande souvent l'impossible. Donnez-lui beaucoup, vous le verrez tout gaspiller, tout détruire. Mais donnez-lui à temps ce dont il a besoin, alors il se montrera, tout comme un enfant, content de peu et reconnaissant (5).

Respectons la marche du temps ! Prêtez l'oreille aux nécessités de l'heure ! Habituez-vous à l'idée du progrès. Cependant, toute transformation devra s'édifier sur le passé (6). Evolution, non révolution !

Donnez à chacun ce qui lui revient, afin qu'on ne voie pas mille germes se dessécher et périr ; que chacun puisse devenir ce dont il est capable, et que l'habitant de la hutte lève son regard sans jalousie vers les palais (7).

Vaincu, Frank abandonne son usine de Vienne à l'aîné de ses fils, ami des ouvriers, qu'assistera son beau-père, le contremaître.

Anzengruber n'a pas poussé plus loin sa critique des puissants de l'industrie, conformément à sa conviction intime que ce problème se réduisait en dernière analyse au respect des lois morales. Personne n'a été plus que lui ennemi de la violence et de la funeste démagogie. Il nous montre dans *Un Coup de Poing*, un garçon de bureau (Kammauf) fanatisé par les doctrines révolutionnaires et, dans *Hors de l'Ornière de l'Habitude*, un apprenti député, enivré par son éloquence ambitieuse et creuse : deux personnages comiques, incarnant les aspects les plus nuisibles du faux démocratisme. La grande question sociale doit se résoudre calmement, Anzengru-

(4) *Œuvres*, VI, 42, 43.
(5) *Œuvres*, VI, 44.
(6) *Œuvres*, VI, 44.
(7) *Œuvres*, VI, 88.

ber le croit, le souhaite. Le « sentiment de la justice, proclame-t-il, n'est autre chose que le sens de la légalité, mais non l'usurpation du pouvoir exécutif » (8). Et un de ses héros (Ehrberger) dans *Un Juré*, préfère se laisser ruiner plutôt que d'avoir recours à la violence.

Démagogie et violence écartées, Anzengruber croit qu'un pas de plus peut et doit être risqué vers la réconciliation des pauvres et des riches. La fusion des classes lui semble possible. Grâce à des mariages bien assortis, on réussirait à éviter pas mal de heurts. Est-ce une chimère ? Anzengruber, élève docile des romantiques, le conteste. Deux fois, il nous montre des filles de riches accepter de descendre parmi le peuple. Dans *Gant de Peau et Tablier de Cuir*, Marie von Weissberg épouse un industriel, ancien ouvrier favorisé par le sort. Après des scènes pénibles entre le gendre et sa belle-famille, Marie ne fait aucune difficulté pour ne plus vivre en « demoiselle » ou en « dame », mais en humble femme d'un fils du peuple. Dans *Retour au Foyer*, Hermine, dont on pouvait redouter les pires réactions après la ruine de son mari, se contente d'un sort modeste à côté de celui-ci, issu d'une famille de marchands ambulants. Aussi bien, un homme riche ne doit pas redouter d'épouser une fille pauvre, à l'exemple de Gustave dans *Un Coup de Poing*. Des objections peuvent s'élever ? Anzengruber les écarte d'une main légère.

> Mariez sans discontinuer les riches avec les riches, les pauvres avec les pauvres, les gais avec les gais, les graves avec les graves, et bientôt les couples ne se complèteront plus. L'agréable surprise de se reconnaître d'semblables, **l'indulgence de** l'un pour l'autre, les sacrifices, bref l'amour, n'existeront plus... Ne faut-il pas plutôt unir la richesse et la pauvreté, l'intelligence et la beauté, la joie et la gravité ? (9).

Et la différence d'éducation ? Anzengruber ne voit en elle aucun obstacle au mariage (10).

En résumé, rien ne paraît empêcher les époux de s'entendre, s'ils le veulent sérieusement. Ecartons l'arrogance et les préjugés des

---

(8) *Œuvres*, VII, 334.
(9) *Œuvres*, VI, 12, 13.
(10) *Œuvres*, VI, 14.

riches, supposons les pauvres raisonnables, la question sociale ne se posera plus, réduite comme elle le sera alors à une simple affaire de bonne volonté. Mais encore faut-il vouloir s'entendre ! Tous les industriels suivront-ils l'exemple de Frank ? Tous les puissants sont-ils prêts à faire les concessions nécessaires ? Non ! Car ils sont non seulement des hommes, mais des esclaves de la richesse. Cette question singulièrement complexe mérite une étude approfondie. Faisons auparavant le tour complet des détenteurs de la puissance. Quittons la ville !

Dans le milieu paysan, l'industriel est remplacé par le gros propriétaire foncier, celui-ci, la bête noire d'Anzengruber. Grâce à sa fortune et à l'appui du clergé, il occupe une place privilégiée, comparable à celle du noble d'autrefois ou des usiniers de nos jours. Cette place, il la défend avec tous les moyens dont il dispose. Maire de sa commune, il pousse à son gré devant lui la lourde masse des rustres et fait dans le pays la pluie et le beau temps.

L'épithète de « tout-puissant » lui revient de plein droit (11) ; il a ses « aides de camp » dans toute la contrée. Sur un simple signe, la foule grouillante des paysans accourt pour agir selon son désir, contre le progrès, contre les idées « modernes » (12). Un jour, il a l'idée de contester le dogme de l'infaillibilité papale, une nouveauté. Aussitôt, tous les paysans de son village et du village voisin signent son manifeste, sans savoir ni lire ni écrire. Il est le plus riche ; aux autres d'obéir. Il suffit qu'un maître valet épouse l'héritière d'un paysan riche pour qu'il jouisse aussitôt de tout le prestige que confère la propriété terrienne. Tel est le cas d'Anton dans *Les Analphabètes*.

Anzengruber aime à montrer le gros propriétaire entrant dans une auberge : toute la salle semble s'illuminer, tant le pouvoir et la richesse rayonnent autour du privilégié (13). Il paie à boire aux autres. Et c'est un plaisir de le voir ouvrir sa bourse bien garnie. Argument de poids, arrachant à tous l'admiration et l'envie. Sentner,

---

(11) *Œuvres*, IV, 7.

(12) *Œuvres*, IV, 16.

(13) *Œuvres : Les Analphabètes*, IV, 15. *Roc et Acier*, III, 191. *La Tache sur l'Honneur*, II, 202.

dans *Double Suicide*, veut acheter la hutte et le lopin de terre de son ancien ami, uniquement pour éviter de se mettre en colère le dimanche, quand il passe par là; il fait offrir le triple de sa valeur réelle. Qui pourrait suivre son exemple ? (14) A l'auberge, il ne boit que du « meilleur » vin (15). Qui aurait les moyens de faire comme lui ? Quand Andrä Moser, dans *La Tache sur l'Honneur*, entre à l'auberge, il est reçu avec les honneurs dus à une excellence : Devant lui, il sied qu'on ôte la casquette et qu'on s'incline jusqu'aux genoux (16).

L'idée de la puissance du gros propriétaire hante les esprits.

Je suis assez intelligent, dit le pauvre philosophe du village, pour savoir que le pauvre ne doit pas discuter avec le riche (17).

On s'en fait une conception troublante :

Il ne faut pas se fâcher avec le riche... il pourrait devenir dangereux (18).

Cette peur se retrouve à la ville :

Un homme qui a de l'argent, pourquoi se laisserait-il faire ? Pourquoi ne se vengerait-il pas ? (19)

Cela, les riches le savent et se comportent en conséquence. Agnès laisse échapper cet aveu d'arrogance :

Si tu te fâches avec moi, tu finiras toujours par en pâtir. Sois intelligente, tu sais bien que je pourrais t'être utile. Et si tu n'acceptes rien de moi, pense que je peux te nuire à chaque instant (20).

Les riches se trouvent au carrefour de toutes les routes menant au pouvoir : à eux la possibilité d'acquérir, à eux la jouissance, à eux la prérogative de distribuer travail et salaires ; à eux, enfin, le droit de représenter les autres. Bref, le paysan riche est un petit monarque dans un minuscule royaume.

Dans *Roc et Acier*, nous voyons jusqu'où ce pouvoir peut s'étendre. On annonce à l'auberge le programme du nouveau maire : Christianisme, Discipline, Honnêteté. Dorénavant, les ouvriers agri-

(14) *Œuvres*, IV, 177.
(15) *Œuvres*, IV, 194.
(16) *Œuvres*, II, 200.
(17) *Œuvres*, IV, 201.
(18) *Œuvres*, II, 201.
(19) *Œuvres*, VII, 323.
(20) *Œuvres*, II, 132.

coles iront au catéchisme tous les dimanches. Les filles-mères resteront, pendant l'office, debout au fond de l'église, une couronne de paille sur la tête, rappelant leur infâmie (21). Eisner, c'est lui le nouveau maire de la commune, remplira l'église, de force, s'il le faut. La parole de Dieu sera de nouveau honorée. La religion sera rétablie. Réforme nécessaire, car :

Sans la religion, les pauvres se révolteraient contre l'ordre social voulu par Dieu, et envieraient les dons célestes reçus par les riches (22).

Ecoutons Eisner exposer lui-même un des points principaux de son programme.

Moi et quelques autres gros propriétaires, tous de même opinion, nous travaillons à faire rendre aux communes leur bon vieux droit permettant d'interdire les mariages entre gens de rien. Encore moins permettrons-nous à deux personnes non mariées de vivre tranquillement en concubinage. Pareille tolérance favoriserait un pullulement de mendiants et de vagabonds dont nous souffrons déjà tant à l'heure actuelle. Les mains dont nous avons besoin pour cultiver nos terres se trouvent en nombre suffisant dans les maisons des honnêtes petits paysans. Nous empêcherons l'humanité d'avoir de l'excédent, et nous réglerons le problème des salaires en payant aux ouvriers agricoles les sommes dont ils se sont de tout temps contentés. Chacun de vous comprendra que, de cette façon, la discipline chrétienne et notre avantage seront également respectés (23).

Aussitôt, Eisner rassemble tout son pouvoir, toute son influence, afin de commencer sans retard l'œuvre d'épuration. Il exhorte les paysans à chasser tous les salariés connus pour leur vie scandaleuse ; qu'ils s'en aillent chez des étrangers manger du pain sec. Convertis, ils pourront, s'ils le veulent, revenir et seront bien reçus ; sinon ils resteront bannis. Cette loi d'airain s'appliquera également aux fils et aux filles de propriétaires. « Si ton œil te scandalise, arrache-le et jette-le », disent les Saintes Ecritures. Dans cette œuvre de redressement, tous les détenteurs du pouvoir devront être solidaires ; grands et petits propriétaires marcheront la main dans la main.

---

(21) *Œuvres*, III, 186.
(22) *Œuvres*, III, 192.
(23) *Œuvres*, III, 193.

Quiconque se prononcera contre nous, déclare Eisner, sera privé de toute aide matérielle et morale, et de tous rapports de bon voisinage. Nous l'ignorerons, quoi qu'il lui arrive. Même si la majorité d'entre vous n'était pas encore avec moi, je puis compter d'ores et déjà sur les hommes les plus influents, tous décidés à me voir prendre un balai de fer pour rejeter loin de nous et de toutes mes forces, le vice, le scandale et le mauvais exemple (24).

Or, comme les paysans, jusqu'ici, ont vécu et ont agi uniquement en troupeau, suivant aveuglément le potentat du village — curé ou gros propriétaire — on devine la tournure que les choses devraient prendre dans la commune d'Eisner. Mais, maintenant, certains jeunes ne sont plus décidés à se soumettre. L'un d'eux, notamment, préfère la mort à la capitulation.

De même, dit-il au maire, que le garde-forestier dresse le jeune chien tantôt par des coups de bâton, tantôt par des caresses, uniquement pour se faire féliciter par ses amis, de même, tu voudrais me voir suivre ta parole et ta pensée, pour briller devant la commune. Or, je n'ai pas l'intention de me soumettre au dressage. Laisse-moi comme je suis. Je ne fais de mal à personne (25).

Ce qu'Anzengruber blâme, dans le cas d'Eisner comme dans celui de Frank ou du comte Finsterberg, c'est l'arrogance et plus encore l'abus de pouvoir. Il n'est pas admissible que des individus capables de briser des existences humaines par orgueil, caprice, vengeance ou égoïsme restent en possession de la moindre parcelle d'autorité. Eisner est amené à démissionner (26). Frank agit de la même façon. Seul, Finsterberg reste impuni ; mais nous savons que ses pareils ont été submergés par la vague de fond à laquelle la noblesse féodale n'a pas su échapper.

C'est donc la faillite de certains détenteurs du pouvoir qu'Anzengruber nous révèle dans les pièces spécialement mentionnées. Or, à notre époque, qui dit pouvoir dit richesse : deux termes amis et, d'ailleurs, historiquement solidaires. N'y a-t-il pas aussi un enchaînement interne entre les vices de l'autorité et les défauts de la

(24) *Œuvres*, III, 194.
(25) *Œuvres*, III, 218.
(26) *Œuvres*, III, 277.

richesse ? Qu'est donc la richesse ? Supporte-t-elle l'examen critique du moraliste ? Ses origines sont-elles toujours avouables ? Son action sur le riche lui-même n'est-elle pas souvent néfaste ? Résistera-t-elle à la dangereuse confrontation avec la pauvreté ?

2° Richesse et pauvreté

Semblables aux rois qui, jadis, se plaçaient sous la protection du ciel pour soustraire leur pouvoir aux atteintes de la critique des esprits malveillants, les riches, aujourd'hui encore, répandent volontiers dans le peuple le mythe de l'origine divine de la richesse. D'après Eisner, elle est un don providentiel, comme la pauvreté est une épreuve envoyée par le Tout-Puissant (1). Ferner se prend pour un régisseur du Seigneur (2). Bref, la vie sociale serait un spectacle offert par Dieu, où les uns étaleraient orgueilleusement les présents reçus, tandis que les autres travailleraient, peineraient, souffriraient sans plus de raison.

L'intérêt primordial des riches est d'inculquer ces idées aux déshérités. Malheureusement, tous les pauvres ne se contentent pas de cette explication et, poussés à bout par la douleur ou la misère, préfèrent tout mettre en cause, tout renier, Dieu compris. Tel est le cas de Burgerlies dans *Le Paysan Parjure* et de Hauderer dans *Double Suicide*. La prière de Hauderer quand il va à l'Eglise, mais aux jours et aux heures où il est sûr d'y être seul, est de demander à Dieu « qu'il daigne exister ».

— N'existe-t-il donc pas ? s'enquiert Zangl.

Et Hauderer de répondre :

— Peut-être..., mais pour les riches seulement (3).

L'ironie de ce court passage montre combien critique religieuse et critique sociale sont intimement liées dans la pensée d'Anzengruber : le complice des riches ?... c'est Dieu.

---

(1) *Œuvres*, III, 193.
(2) *Œuvres*, III, 59.
(3) *Œuvres*, IV, 187.

Le pauvre n'attend-il pas vainement que la protection divine, si généreuse pour le riche, lui témoigne un instant sa faveur ? D'ailleurs, quelle que soit l'attitude de la Providence envers tous, c'est la faute des riches, non contents de posséder tous les biens de la terre, d'avoir compromis par leur attitude la réputation et jusqu'à l'existence de Dieu.

Non, l'origine de la richesse n'est pas divine. La morale ne pourra jamais, aux yeux du pauvre, admettre un ordre social fondé sur une discrimination aussi odieuse. L'idée de justice s'y oppose formellement. L'origine de la richesse est spécifiquement humaine, c'est-à-dire critiquable et entachée de lourdes fautes. Le financier, l'usurier, le notaire dépouillent leurs victimes. Œhrlein l'usurier (4), Pernegger le spéculateur (5), Le Paysan avare (6), sont des voleurs. A un degré moins bas, nous trouvons le régisseur indélicat : Eisner (7), dont la faute s'aggrave quand il s'approprie l'héritage de sa nièce (8). Le notaire Hammer dépense l'argent de ses clients en fêtes somptueuses (9), spoliant honteusement les pauvres épargnants.

Plus souvent encore, la richesse, (rang, influence, jouissance) s'acquiert par mariage, naissance, acte de reconnaissance et héritage.

Il suffit de plaire à une jeune fille riche pour gagner subitement une grosse fortune. Moser Andrä n'a pas le bonheur d'être l'aîné. Il lui faut donc quitter la maison paternelle ; il s'installe dans le village voisin où il commence un commerce de bestiaux. Un riche mariage vient hâter son ascension : L'eau va toujours à la rivière, et les « pigeons » attirent les « pigeons » (10). La condition essentielle est de se procurer les premiers « pigeons ». Là, presque toujours, le hasard est maître.

---

(4) *La Fille de l'Usurier.*
(5) *Un Juré.*
(6) *Récit de la Baumahm* (*Paysan parjure*).
(7) *Œuvres*, III, 208.
(8) *Œuvres*, III, 210.
(9) *Œuvres*, III, 294.
(10) *Œuvres*, II, 214.

Le mariage riche permet de franchir, d'un seul bond, la distance considérable qui sépare la classe possédante de la classe prolétarienne. Dans le milieu paysan, on a vu des maîtres-valets devenir gros propriétaires ; Anton épouse la fille du riche Bindernatz (11) ; Friedner Görg celle d'un riche meunier (12); et Leonhard est choisi comme fiancé par la riche Agnès (13). De même, des servantes sont élevées au rang de toutes puissantes paysannes. Et, à la ville, une fille d'ouvrier épouse un jeune industriel (14).

Ces servantes et ces maîtres-valets, dont le premier mérite est, à coup sûr, de plaire aux yeux et aux sens des riches, ont, peut-être, des qualités de travailleurs et méritent leur bonne fortune. N'empêche que c'est la chance qui les favorise entre des milliers. Que dire de ceux qui naissent riches, sans mérite aucun, prédestinés à occuper dans la société une situation pleine d'avantages, comme Pressinger (15), Stolzenthaler (16), le jeune Sentner (17) et beaucoup d'autres, sans oublier Simion Simerl dans la *Fiancée venimeuse ?*

Simion est riche, très riche, parce que ses parents l'étaient avant lui ; il est en même temps indiciblement naïf et sot. N'importe ! (18) A l'église, il a deux places où il peut s'étaler à son aise (19). Dans son étable, il a de jolies bêtes qui font rêver d'admiration. Comment, dans ces conditions, un pauvre saurait-il rivaliser avec lui en amour ?

Le plus grand bœuf, à l'ombre, ne fait pas autant d'impression qu'un veau en plein soleil (20).

Et Simi, grâce à sa richesse, ne se cache pas à l'ombre !

L'héritage est un autre coup de chance. Le comptable Schmidt qui, malgré de sages économies n'arrive à rien, devient « capita-

---

(11) *Œuvres*, IV, 7.
(12) *Œuvres*, III, 108.
(13) *Œuvres : Ferme sans Fermier.*
(14) *Un Coup de Poing.*
(15) Dans *Braves Gens du Faubourg.*
(16) Dans *Quatrième Commandement.*
(17) Dans *Double Suicide.*
(18) *Œuvres*, IV, 300.
(19) *Œuvres*, IV, 302.
(20) *Œuvres*, IV, 311.

liste » du jour au lendemain quand son frère, parti en Amérique et disparu depuis de longues années, lui laisse sa fortune (21). Ferdinand Frank hérite de l'usine de son frère, doublant ainsi sa fortune (22). Agnès, en adoptant le fils naturel de Leonhard, fait de ce petit « valet » un des plus riches paysans de la région (23). Grillhofer reconnaît Horlacherlies comme sa fille et la tire ainsi de la pauvreté (*Ver rongeur*). Eisner, sur les conseils d'Einsam, donne une petite propriété paysanne à un pauvre tailleur (*Roc et Acier*).

Un bout de papier, revêtu d'une signature suffit pour transformer des destinées, conférant à des individus démunis de tout, ce début de richesse qui permet de vivre sans trop de soucis, sinon l'opulence avec son confort, ses plaisirs et son luxe. Au moment de mourir, un jeune vagabond apprend qu'on a enfin trouvé le document d'après lequel il aurait dû être riche :

> Cette nouvelle me tue, s'écrie-t-il — j'ai le vertige — Toute ma vie de honte et de misère — a été inutile — A cause de ce petit chiffon de papier — Jésus ! Joseph ! Comme le monde est mal fait ! (24).

Ainsi, au lieu d'être d'origine divine, la richesse est l'œuvre des hommes. Au lieu d'être acquise selon les règles de la morale, elle est trop souvent le fruit de la ruse, de l'indélicatesse..., et de la chance. Combien de méfaits n'a-t-elle pas encore à son actif !

S'ils ne sont pas déjà corrompus, la richesse achève de corrompre l'esprit et le cœur de ses détenteurs. Une fois promu au rang des puissants, l'homme ne juge plus en homme, mais en riche. Il devient orgueilleux et autoritaire, avare et impitoyable. De nombreux exemples, dont certains déjà cités, illustrent ces différentes phases de la décadence morale du riche. L'orgueil est magistralement décrit dans les caractères de Sentner et de Stolzenthaler (25). L'autoritarisme des ploutaucrates se retrouve avec toute la série des

---

(21) *Hors de l'Ornière de l'Habitude; Œuvres*, VI, 19.
(22) *Un Coup de Poing.*
(23) *Ferme sans Fermier.*.
(24) *Œuvres*, III, 40.
(25) *Double Suicide* et *Quatrième Commandement.*

personnages allant de Sentner à Eisner et de Ferner aux usuriers. Leur insatiabilité est stigmatisée dans Frank et Ferner. Leur désir de vengeance s'incarne dans Finsterberg, Ferner, Œhrlein et Pernegger (26).

D'une manière générale, les riches méprisent quiconque n'est pas leur égal. Le comptable Schmidt, au service d'un riche commerçant, pourtant accommodant, souffre sous l'impression d'être traité en quantité négligeable. Un soir, il confesse ce qui lui pèse depuis longtemps. On avait tort de l'inviter « à montrer qu'il était homme » (Mensch), lui qui n'avait jamais été traité par son maître qu' « en machine à écrire »... « Je ne suis pas homme, s'écrie-t-il, je ne l'ai jamais été » (27). Dans le même passage, il porte un toast au concierge, car « un concierge est homme, lui aussi » (28). Le comte von Rankenstein doit rappeler à l'industriel Frank, en parlant de l'ouvrier Bergauer, que cet homme (Mann) n'est, lui non plus, rien qu'un homme (Mensch) » (29).

Des notions élémentaires de morale ont été détruites, jusqu'à faire oublier que l'homme est avant tout et reste, dans toutes les circonstances de la vie sociale, un « homme ».

L'humanisme n'a donc pas de pire ennemi que la richesse. L'argent, non l'humanité, compte à l'heure actuelle. Deux conceptions s'affrontent, luttent ; mais l'or est plus fort que tout. Des individus méprisables comme Ferner, Œhrlein, Pernegger sont capables de commettre les crimes les plus abjects, non seulement envers des étrangers, mais envers leur propre famille. A qui la faute, sinon à la soif de l'or, qui a étouffé en eux tout autre sentiment ?

Nous avons déjà vu (30), comment ils traitent leur femme, comment ils sacrifient le bonheur de leurs enfants.

En dehors du mariage, quant à la règle de conduite personnelle de l'homme fortuné, la voici caractérisée par Steinklopferhans :

---

(26) *Curé de Kirchfeld, Paysan parjure, Fille de l'Usurier, Un Juré.*
(27) *Œuvres*, VI, 166-168.
(28) *Œuvres*, VI, 84.
(29) *Œuvres*, VI, 84.
(30) Voir : *Morale conjugale.*

Chez les femmes, tu es Turc ; et tu es Juif quand il s'agit de ton portemonnaie (31).

De nombreux exemples, dans le théâtre d'Anzengruber, nous montrent le riche sous le masque du séducteur, à la campagne et en ville ; partout, on le voit attiré vers la femme. Une force le pousse à se jeter dans le vice ; à désunir les époux, comme le voudrait le cousin de Marie, dans *Gant de Peau et Tablier de Cuir* (32), ou celui d'Hermine, dans *Retour au Foyer* (33), ou à déshonorer les filles du peuple. Des riches vient le vice, et d'eux il se répand dans le peuple. Les jeunes, surtout, ne savent plus résister à leur passion. Stolzenthaler, « individu sans éducation ni morale », loin de suivre les exemples donnés par son père, du moins connu comme travailleur, n'admet qu'une seule tâche : jouir de la vie.

Quand vous saurez ce qu'il entend par jouissance, vous n'aurez plus pour lui qu'un seul sentiment : le dégoût (34).

Opposons-leur le sort des misérables ! Cette confrontation suffira pour montrer, même si la richesse était un don du ciel, combien le monde est mal fait.

Dans chacune de ses pièces, Anzengruber nous présente de ces malheureux : ouvriers, paysans, ou petits bourgeois, veufs ou veuves, orphelins ou domestiques, jusqu'aux bannis de la société et aux habitués des prisons. Et à chaque instant, il semble nous dire : Apprenez à connaître les pauvres, ces millions de déshérités ! Ayez pitié d'eux ! Mais la pitié n'est rien encore. Il faut faire disparaître le mal. Nous y arriverons, si nous voulons bien. La dernière heure aura sonné pour la misère, quand le monde sera devenu un monde moral.

En attendant, l'auteur nous conduit dans des huttes où vivent des gens qui souffrent; et il nous les montre égaux à nous-mêmes, ces hommes d'une destinée cruelle. La mère d'Annerl élevait sa fille pauvrement, mais courageusement et dans l'honnêteté. Cependant, la maladie venue, le médecin, le pharmacien coûtaient cher. Il fallut

---

(31) *Œuvres*, IV, 21.
(32) *Œuvres*, VII, 100.
(33) *Œuvres*, VI, 300, 311.
(34) *Œuvres*, V, 162.

emprunter de l'argent, hypothéquer la hutte et le champ de pommes de terre. Puis, la vieille mourut, laissant sa fille absolument sans ressources (35), dans une société où l'argent seul compte.

Si la pauvreté n'était qu'intermittente, épisodique, le mal serait moins grand. Mais elle s'acharne sans trêve sur les mêmes individus et sur les mêmes familles. Sous son fardeau, les dos les plus droits finissent par se courber, et sa griffe s'enfonce, sans pitié, dans les rides des visages.

Les plus éprouvés ont leur hutte au bout du village, ou à quelque distance, comme condamnés à vivre en marge de la communauté humaine. Hauderer est un de ceux-là. Voici son portrait : corps menu, penché en avant ; habits pauvres et rapiécés ; chevelure longue, parsemée de fils d'argent ; expression impassible (36). Demandez-lui à n'importe quel moment comment il se porte, sa réponse ne variera jamais : « Cela va mal, comme toujours. » A quelqu'un qui s'en étonne, il répond : « Sois content, si la vie ne t'a jamais peigné à rebrousse-poil, à te faire croire qu'on veut t'arracher la tête » (37). C'est cela la pauvreté.

Il arrive aux riches de souffrir. Mais leur sort n'est en rien comparable à celui du pauvre, « à qui le malheur éteint parfois le feu » (38).

Ce qui peut vous arriver en des temps durs, dit Bergauer à l'industriel, les grands et les petits malheurs de l'existence, la maladie ou la mort de la femme et des enfants, tout cela ne nous est pas épargné ; mais vous ignorez les autres souffrances que nous endurons, les soucis et le chagrin qui se couchent avec nous, le soir, et qui, le matin, quand nous ouvrons les yeux, reparaissent ; ce n'est que par ouï-dire que vous connaissez la faim. Je voudrais que nous fussions ce pourquoi vous nous prenez, des machines ! Mais nous ne le sommes pas, nous ne pouvons pas l'être (39).

Malheureusement, le pauvre comprend que le hasard lui a été défavorable dans la loterie humaine. Il sait que beaucoup de choses changeraient s'il avait de l'argent comme les riches. Quand, pen-

(35) *Œuvres*, II, 11, 44.
(36) *Œuvres*, IV, 185.
(37) *Œuvres*, IV, 185.
(38) *Œuvres*, VI, 6.
(39) *Œuvres*, VI, 35.

dant la messe, Sentner s'installe confortablement à son banc sculpté, Hauderer, au fond de l'église, a l'impression d'être relégué « au banc des ânes » (40). Aussi, reste-t-il à la maison, au lieu d'aller s'humilier.

Ah ! si j'avais des thalers comme les plus riches, chante Agerl, tous me trouveraient belle et intelligente. N'en ayant pas, je resterai pendant toute ma vie Agerl la sotte (41).

Cette situation anormale a pu durer pendant des siècles sans que les pauvres aient osé lever la tête. De nos jours, certains d'entre eux ont appris à penser, et même à dire leurs pensées. « Si la pauvreté n'est pas vice, la richesse n'est pas honneur », proclame Vroni (42), et comme elle connaît les origines malhonnêtes de la richesse de Ferner, elle lui lance cette menace :

Quand j'aurai la preuve en main, je te dresserai, comme le chasseur dresse les jeunes chiens ; tu sauteras à mon commandement, malgré ton âge. Je t'aimerais presque à l'idée de pouvoir te renverser un jour avec mon petit doigt, aussi grand et fier que tu sois en ce moment (43).

Ainsi naît, chez le peuple, une mentalité dangereuse qui, çà et là, explose dans l'œuvre d'Anzengruber. Vroni, Hauderer, Bergauer et d'autres ne cachent pas leurs sentiments. Schmidt et Fähnlein, pris de boisson, ont leurs moments de franchise brutale.

Vous oubliez que vous parlez à des hommes qui ont du sang dans les veines et des passions dans l'âme, passions dont vous oubliez celle que vous provoquez de gaîté de cœur : la haine (44).

Rosalie, dans *Braves Gens du Faubourg*, veut bien se reconnaître responsable de sa pauvreté. Mais, comme mère — obligée, dans sa misère méritée, de voir la misère imméritée de ses enfants — elle se sent envahie de pitié et voudrait se jeter à l'eau, ou causer le malheur des riches comblés de bienfaits (45).

Le Casseur de pierres, dans *Les Analphabètes*, est un ennemi fa-

(40) *Œuvres*, IV, 217.
(41) *Œuvres*, VI, 179.
(42) *Œuvres*, III, 18.
(43) *Œuvres*, III, 19.
(44) *Œuvres*, VI, 35.
(45) *Œuvres*, VI, 261.

rouche des riches. Personne ne connaît mieux la pauvreté, la froide solitude, la méchanceté humaine. Quand il est assis au bord de la route, en train de casser des cailloux, une foule de gens passe près de lui, journaliers et petits paysans, qui ont toutes les peines du monde à nourrir misérablement leur femme et leurs enfants. Ce sont les « espions de la mort » ! Mais trouve-t-on un seul riche désireux de donner à la route un aspect plus gai ? Hésitent-ils, quand on augmente les impôts, à s'en débarrasser, pour faire tomber de nouvelles charges dans la boîte à farine, la corbeille à œufs et le pot de graisse des pauvres ? (46)

Pourquoi les filles-mères ont-elles été abandonnées par leur séducteur, même de situation égale à la leur ? Thérèse, dans *La Ferme sans Fermier*, est sûre que Léonhard ne lui reviendra plus ; car il l'a quittée parce qu'elle était pauvre (47). « Il aurait eu à nourrir deux bouches affamées ; c'est ce qu'il n'a pas voulu. » Il lui reviendrait le jour même s'il apprenait qu'elle est subitement devenue riche (48). L'amour se déplace sous l'attirance de la toute-puissante richesse, et d'elle seule.

La misère repousse, la fortune attire. Telle est la loi. Aussi, plus les déshérités comprennent les immenses avantages de l'argent, plus ils aspirent à en profiter. Les vieilles valeurs morales s'effacent alors. A côté de la haine, chez les uns, croissent l'envie et l'ambition chez les autres. Ainsi, après avoir corrompu les riches, la richesse démoralise les pauvres.

Le pouvoir magique de l'argent, attirant et fascinant les regards du pauvre, captivant son cœur et grisant son esprit, a été impeccablement décrit par Anzengruber, sous forme de roman, dans *Sternsteinhof* ; le même sujet, richement varié, se retrouve aussi dans ses pièces.

Le talent de l'auteur dramatique, quand il aborde ce problème, excelle à faire miroiter les facettes étincelantes de la richesse ; mais, au moment où la main ambitieuse s'étend pour cueillir l'objet sédui-

---

(46) *Œuvres*, IV, 26.
(47) *Œuvres*, II, 132.
(48) *Œuvres*, II, 134.

sant, des obstacles surgissent : le rêve s'évanouit. Léonhard, apprenant qu'Agnès serait disposée à l'épouser, ne se connaît plus de joie. Toute la propriété danse autour de lui (49). Il se sent tant d'énergie qu'il croit pouvoir faire, à lui seul, tout le travail des autres domestiques réunis. Peu après, le projet de mariage se dissipe. Tombé de haut, Léonhard décide de s'expatrier, ne pouvant plus vivre dans la petite Europe (*Ferme sans Fermier*).

Vroni lutte avec plus de bonheur, mais non sans traverses. Servante, elle trouve moyen d'attirer sur elle l'attention du fils de son maître ; mais les parents du jeune homme interviennent pour faire contracter à celui-ci une union plus convenable. Une autre voie s'ouvre alors à elle pour accéder à la richesse : fille naturelle d'un riche paysan qui voulait lui laisser ses biens, elle se voit dépouillée de cet héritage par son oncle. Elle met tout en œuvre pour se faire rendre justice et finit par acquérir la fortune en épousant le fils de son riche ennemi (*Paysan parjure*).

Dusterer, ambitieux et rusé, est attiré par l'héritage de son beau-frère malade. Aucun moyen ne lui répugne pour réaliser ses desseins. Il se voit déjà maître de la propriété rêvée, quand ses mensonges le rejettent dans la pauvreté (*Le Ver rongeur*).

Kaspar aime Regerl (50). Il lui tarde que ce mariage se fasse ; car il est impatient de devenir propriétaire, comme Leonhard, comme Dusterer, comme tous les pauvres aguichés par une aubaine insoupçonnée. Tel voisin n'a pas d'enfants. Il achètera sa propriété avec le fruit de son travail. Il aura aussi de bonne récoltes, des étables bien garnies, des poules, des canards, etc... Seulement, cinq minutes après, la possibilité se présente à Regerl d'épouser Simion Simerl, qui est très riche. A elle, maintenant, de faire des rêves que le père Brunner se charge de parer des plus belles couleurs de sa palette paysanne, et Dieu sait si les paysans sont forts pour peindre et décrire minutieusement la richesse d'une ferme éclatante (*La Fiancée venimeuse*).

Quelle femme résisterait à l'appel de la richesse ? Hauderer affirme qu' « avec un bâton en or toute oie se laisse sans peine conduire à

(49) *Œuvres*, II, 124.
(50) *Œuvres*, IV, 294.

la ferme » (51). Il le sait par expérience. Ni pudeur, ni honneur ne subsistent dans l'esprit de la femme, quand le riche lui fait signe de venir.

Combien d'histoires de servantes cédant au gros propriétaire ! La mère de Vroni vit pendant des années en concubinage avec Jacob Ferner, repoussant un garçon pauvre qui lui propose le mariage.

Les femmes ont toujours été ainsi ; ce qui les déshonore de la part d'un pauvre les honore de la part d'un riche (52).

Agissent-elles par amour ou par égoïsme ? Le riche Grillhofer, dont la femme est malade, entretient des rapports intimes avec une de ses servantes et se croit aimé d'elle. Les circonstances les séparent. Longtemps après, devenu veuf et torturé de scrupules, il la fait rechercher. Mais, le revoyant, elle l'accueille avec ces paroles peu aimables :

Crois-tu donc que je me suis donnée à toi par amour ? Je savais ta femme mourante et je voulais la remplacer. Tu ne m'intéressais pas plus que ça.

A ces mots, elle fait claquer le pouce sur l'index (53).

N'est-ce pas là la première forme de la prostitution ? Que reste-t-il donc des principes moraux qui, naguère encore, passaient pour constituer la richesse du pauvre, si la femme se vante de n'en plus tenir compte et, comme nous verrons à l'instant, si les parents eux-mêmes sont prêts à les abandonner contre des espèces sonnantes et trébuchantes ?

Les parents de Görg Friedner étaient honnêtes, très honnêtes... mais pauvres... La famille vivait dans une union et une discipline remarquables. Vint un Russe ou un Polonais, qui se disait prince. Trouvant la sœur de Görg appétissante, il se mit à la fréquenter. Les parents en étaient flattés et, comme ils avaient confiance dans les « principes » moraux de leur fille — ces fameux principes qui sont comme « la cataracte des parents » — ils tolérèrent la liaison. Mais l'irréparable arriva.

Görg, mis au courant du secret par la jeune fille, trembla de peur.

---

(51) *Œuvres*, IV, 204.
(52) *Œuvres*, III, 7.
(53) *Œuvres*, IV, 155.

Qu'allait-il arriver ? Sa sœur serait sûrement chassée. Les parents, à n'en pas douter, mourraient de chagrin. Rien de tout cela ne se produisit. Le lendemain matin, après une scène brièvement tumultueuse, on entendit le bruit métallique des pièces d'or que le prince comptait sur la table de chêne ; la musique changea aussitôt... On dit que les choses auraient pu tourner plus mal, si le prince n'avait pas été prince. On trouva que tous les êtres humains étaient, par leur nature, également exposés à faiblir. Et quand le prince Schelmufski partit, la sœur de Görg avait la permission de lui sourire ; la mère lui fit des signes de la tête ; le père porta la main à la casquette. Mais le jeune Görg comprit la leçon.

Si celui-là, dit-il, se croit invité dans toutes les maisons comme un hôte bienvenu, parce qu'il apporte une cuiller en or, tu ne seras pas plus sot, et, au lieu de mourir de faim, tu plongeras ta main dans les plats, sans avoir apporté de cuiller (54).

Avec la haine ou l'envie, la richesse engendre ainsi le vice. Si la pauvreté se change en bourbier, est-ce la faute de la pauvreté ? ou celle de son ennemie, la richesse ? Pour Anzengruber, la réponse est nette : le peuple, les petites gens, les pauvres sont l'élément sain de la société. Ainsi avait parlé jadis Jean-Jacques Rousseau, longtemps avant l'ère industrielle. Anzengruber, vivant à l'âge capitaliste, avait plus de chance de tomber juste.

3° Justice ou révolution ?

Donc, entre déshérités et privilégiés, le cœur d'Anzengruber n'hésite pas un instant. De même, lorsqu'il lui faut faire la différence entre les pauvres eux-mêmes : ceux d'aujourd'hui et ceux d'hier, son choix ne connaît aucune incertitude : la pauvreté d'hier, à ses yeux, ressemblait à une princesse vêtue de haillons, mais auréolée de grâce et rayonnante de beauté. La pauvreté moderne, par contre, celle de la fin du XIX^e^ siècle, se traîne dans la boue et la misère : prolétarienne, nauséabonde et vicieuse.

(54) *Œuvres*, III, 121 à 123.

Celle d'autrefois — comme la bourgeoisie — se signalait par l'austérité de ses mœurs. Elle tenait ferme aux vieux principes de l'honnêteté. Qu'un fils se soulevât contre les règles rigides en honneur, le père aussitôt châtiait le rebelle, le bannissait de sa famille (comme Bucheneder), l'abandonnait au suicide (comme Käferl). Voilà comment on pensait et agissait autrefois, quand le père, pour conserver un nom sans tache, se crucifiait dans sa propre chair, en sacrifiant l'enfant coupable.

Cette rectitude de jugement et cette sévère discipline avaient pour contre-partie une abondante richesse de vie intérieure. Par-dessus les contingences terrestres, par-dessus les privations et les souffrances, le regard allait aux espérances. Des deux vies menées simultanément, l'une, habituée aux soucis, l'échine humblement courbée, s'effaçait devant l'autre, fière — non arrogante — qui fait de l'homme marié un éducateur, un juge, un chef.

Le rôle de la femme n'était pas moindre. Toute une pièce consacrée aux Vieux-Viennois s'occupe exclusivement de cette question : Dans *Braves Gens du Faubourg*, la femme protège l'enfant et guide le mari, contribuant ainsi, par son aide morale, à l'élaboration d'un avenir meilleur. Le mari agit ; la femme, bonne fée protectrice, l'inspire. Sans cette collaboration cordiale et étroite, aucun progrès n'est possible dans la famille. Elle seule permet de vaincre la pauvreté et de combattre le vice et la corruption qui ravagent la famille Schalanter, du *Quatrième Commandement*.

Or, avec l'avènement du capitalisme, la situation du riche s'améliore encore, celle du pauvre s'envenime. Pendant que les Bourses manipulent des millions, que des usines et des palais somptueux se construisent, que des hommes (comme Frank, dans *Un Coup de poing*) revendiquent la dictature sociale, les classes moyennes se désagrègent, les petits artisans se voient menacés dans leur existence, et le prolétariat se constitue. En même temps, les valeurs morales chancellent. Le drame du peuple commence, entraînant des refus d'obéissance et des grèves (*Un Coup de poing*), la paresse, l'alcoolisme et la prostitution (*Quatrième Commandement*). Le luxe des uns, dorénavant, contraste dangereusement avec la misère des au-

tres ; et le vice s'attache comme une ombre à la méprisable pauvreté.

Vivant à une période de transition, Anzengruber ne pouvait pas ne pas voir les fissures béantes dans la muraille de la vieille société : la naissance du prolétariat et les lourdes menaces s'amoncelant sur l'avenir moral du peuple. Du peuple ? Hélas ! ce qu'on appelait jadis avec orgueil ainsi n'existait plus. Il n'en restait qu'une masse abreuvée de privations et de démagogie, ou raffolant de pâles plaisirs, de danses frénétiques et de folles opérettes.

Voilà pourquoi Anzengruber avait conservé pendant toute sa vie une profonde admiration pour les générations d'autrefois. Un nom glorieux les avait patronnées : Grillparzer. En lui étaient réunies les qualités du passé. Le grand écrivain autrichien, mort en 1872, avait emporté dans sa tombe ce que le Vieux Vienne avait compté de plus beau, de plus grand, de plus probe.

Ah ! dit Anzengruber, en parlant de lui, derrière ce vieux monsieur se cache le véritable Autrichien d'autrefois, tel que le Viennois et le Pragois le représentaient. Sa façon de penser, nullement isolée, correspondait à celle des autres Viennois de sa génération, hommes cultivés et amis de l'art, bien entendu. Grillparzer est un des plus avancés de cette génération mourante, Il y a trois ans, j'ai perdu un oncle de quatre-vingts ans, qui en faisait partie (1).

Anzengruber s'est attaché avec amour à la peinture de cette époque regrettée. Kernhofer, dans *Vieux Viennois*, en représente quelques-unes des qualités les plus touchantes, sombrées dans le naufrage des temps nouveaux. Parmi les autres personnages, celui qui reflète le mieux la tragédie de la décadence moderne, c'est la vieille Herwig, dans *Le Quatrième Commandement*. Au bord de la tombe, elle reste la vivante conscience morale, lançant une dernière fois, avant de disparaître, son grave avertissement aux parents et aux enfants du siècle finissant (2).

Bien placé pour observer ces phénomènes attristants, Anzengruber prit vaillamment position dans le débat. Par ses malheurs, il était resté de l'autre côté de la barricade, là où habitaient les déceptions,

(1) *Briefe*, II, 89.
(2) *Œuvres*, V, 179, 233.

les souffrances et les cauchemars. De là, il analysait les causes cachées du mal. Le spectacle du déclin d'une société lui offrait un nombre inépuisable de sujets, moisson dont des temps plus libres auraient permis la levée complète. Dans les conditions difficiles où Anzengruber écrivait son œuvre, il a réussi à éclairer plus d'un coin sombre du problème. Ses propres souffrances aiguisaient sa perspicacité. L'amertume du moraliste soulignait plus vigoureusement les torts dont des hommes accablaient des hommes. Déséquilibre, désordre, injustices, sottises, bref, les plus importants des phénomènes morbides du temps ont été mis à nu dans son œuvre dramatique. Et quel spectacle ne nous aurait-il pas offert, si on lui avait enlevé les chaînes — qu'il « savait secouer avec tant de grâce » ! (3)

« Dynamite et cyanure de potassium ! » disait son cousin par alliance, le docteur F. Ritter von Holzinger (4), en parlant des carnets dans lesquels Anzengruber avait noté ses pensées. « Graine de révolution », criait-on dans les milieux conservateurs. Or, le mal diagnostiqué par Anzengruber avec une sûreté remarquable existait, et continue d'exister. Pour avoir écrit *Tartuffe*, Molière a connu les pires persécutions. N'empêche que le Tartuffe a vécu en chair et en os. On est d'accord, aujourd'hui, pour trouver que l'écrivain français avait raison de le démasquer. Quant à la question sociale, qui, de nos jours, en nierait la gravité ? Il était encore temps entre 1870 et 1880, d'y porter remède. La lente humanité a laissé le mal s'envenimer au point d'exposer l'Europe entière aux pires catastrophes. On ne saurait donc en vouloir à Louis Anzengruber d'avoir abordé des questions d'une telle importance ? Mais, s'il a été audacieux, a-t-il proposé des solutions révolutionnaires ?

***

En matière religieuse, Anzengruber n'a jamais pactisé avec les conservateurs. La version primitive du *Paysan parjure* opposait à la

(3) *Briefe*, II, 246.

(4) Bettelheim : *Neue Gänge mit L. Anzengruber* (1919), p. 41.

religion villageoise la morale laïque des citadins. Dans *Double Suicide,* il dressait contre le Dieu des riches la misère athée des pauvres. Dans *Les Analphabètes* et *Le Ver rongeur,* il prêchait la vie sans Dieu, la morale uniquement terrestre. La leçon qui se dégageait clairement de son enseignement était celle qu'un personnage de Zola formulera en 1885, plus de dix ans après :

> En voilà encore des idées. Est-ce que vous avez besoin d'un Bon Dieu et de son paradis pour être heureux ? Est-ce que vous ne pouvez pas vous faire à vous-même le bonheur sur la terre ? (5)

Le clergé romain avait donc raison de voir dans Anzengruber un esprit révolutionnaire, du moins en matière religieuse. Ne l'était-il pas aussi par ailleurs? N'avait-il pas signalé la corrélation étroite entre le mythe divin et la richesse ? dénoncé les torts de la société et de l'Etat ? Attaques parfois voilées ; car la censure autrichienne, si elle tolérait certaines pièces hostiles à la religion, jugulait plus facilement les critiques mettant en cause la vie politique et sociale existante. Un poète, écrit Anzengruber, dans un *Aphorisme,* entend l'Avenir. Il entend des pas résonner en dehors du Temps. Il veut avertir ; mais la police lui met un doigt sur la bouche, en disant : « N'avertissez pas ! Vous ne réussiriez qu'à inquiéter les gens » (6). Dans l'impossibilité de développer ses idées devant le public, Anzengruber les exprimait pour lui-même. Des carnets, et environ 2.500 notes (7), échappées à l'autodafé du cousin Holzinger, en 1890 (8), témoignent de ce travail silencieux. Ces fragments où sa pensée se livre à nu éclairent le sens des allusions disséminées dans son œuvre dramatique. Ils nous permettent aussi de peser le danger que Louis Anzengruber aurait représenté, s'il avait pu vider son cœur librement.

Pour situer l'écrivain politiquement, parlons de son attitude à l'égard de la paix et de la guerre. Problème crucial à la fin du XIX^e^ siècle. Sur ce point, les idées des *Aphorismes* concordent avec celles répandues dans les milieux socialistes. L'ambition des grands,

---

(5) Zola, *Germinal,* III^e^ partie, chapitre III.
(6) *Œuvres,* VIII, 222, n° 747.
(7) Notes conservées par la Bibliothèque municipale de Vienne.
(8) Bettelheim : *Neue Gänge mit L. Anzengruber* (1919), p. 41.

l'insouciance des diplomates, l'égoïsme des capitalistes, voilà les causes des conflits sanglants entre les peuples (9). Les princes, note-t-il avec amertume, se livrent à la culture des pays et à l'élevage des peuples (10). Ils font, en grand, métier de paysans. La masse fanatique et sotte se fait tondre par eux et, quand il le faut, pousser à l'abattoir (11). Pour les capitalistes, toute chose prend l'aspect d'une affaire commerciale (conciles, expositions universelles, persécution des juifs, procès contre les sorcières, etc...) — et en France, Rothschild menace de faire baisser les rentes si le pays n'accepte pas un gouvernement radical (12) —. Ainsi ils désirent la guerre pour s'enrichir par des fournitures à l'armée et célèbrent des fêtes sur les tombeaux des centaines de mille jeunes gens morts pour la Patrie (13). La masse paie des impôts de sueur et de sang (14). Mais le jour viendra où l'on crachera par terre devant les héros des batailles (15).

Cette heure de la paix éternelle n'a pas encore sonné. Anzengruber le sait. Ce n'est donc pas lui qui donnera, tête baissée, dans un pacifisme fanatique. Prêcher le désarmement dans son propre pays, sans être suivi des autres nations, serait un crime :

> Celui qui endormirait un peuple par des chansons de paix, de manière à le laisser non préparé et désarmé, ne serait pas un ami de l'humanité, mais un ennemi du peuple (16).
>
> Bannissons donc les discours pacifistes et le cosmopolitisme. Prêchons le sentiment national (17).

N'empêche que Louis Anzengruber regrette l'absence de ces rêves cosmopolites — « grâce auxquels nos ancêtres se trouvaient infiniment plus haut placés que nous, avec notre patriotisme » (18).

---

(9) *Œuvres*, VIII, 85, 194, 196.
(10) *Œuvres*, VIII, 195.
(11) *Œuvres*, VIII, 194, etc..
(12) *Œuvres*, VIII, 197.
(13) *Œuvres*, VIII, 196.
(14) *Œuvres*, VIII, 206.
(15) *Œuvres*, VIII, 208, n° 707.
(16) *Œuvres*, VIII, 208.
(17) *Œuvres*, VIII, 208.
(18) *Œuvres*, VIII, 232.

Mais, vivant à une période étrange, il se voit condamné à composer. Le cosmopolitisme, nébuleux comme il l'est encore, ne permet pas sa diffusion sans de terribles déboires pour ses disciples (19). Un nationalisme exagéré, d'autre part, amènerait des catastrophes, tellement atroces que Louis Anzengruber n'ose pas les imaginer : et ces guerres viendront (20). La récolte du XIXe siècle sera terrifiante :

> On est heureux à l'idée de mourir pour ne pas voir comment les jeunes ânes devront se faire assommer, un jour, pour réparer les torts faits par quelques vieux ânes fanatiques (21).

L'Europe se trouve engagée entre Scylla et Charybde : entre la guerre des nations, la guerre des races et la révolution anarcho-sociale (22). « Soyez heureux, vous qui n'avez ni enfants, ni cœur ! »

⁂

Ceci pour la vie des peuples entre eux. Voyons maintenant ce que Louis Anzengruber pense de l'Etat. Faut-il souhaiter l'abolition de la Monarchie ? Non. En Autriche, notamment, l'empereur remplit une fonction importante, en maintenant l'unité de l'édifice politique (23). La cause du mal réside ailleurs, dans l'appareil législatif, dont la devise se résume dans la formule célèbre : Après nous le déluge (24). Conservateurs et libéraux briguent tous le pouvoir pour se délecter des richesses de l'Etat. L'argent seul les intéresse : le peuple, lui, paie les frais (25). Les chutes des cabinets n'ont d'autres motifs que de remplacer les affamés d'hier par les affamés d'aujourd'hui devant le plat succulent du gouvernement.

Et ainsi alternent les ministères, avec cette différence que les libéraux « surestiment », les réactionnaires « sous-estiment » l'in-

---

(19) *Œuvres*, VIII, 81.
(20) *Œuvres*, VIII, 211.
(21) *Œuvres*, VIII, 212.
(22) *Œuvres*, VIII, 213.
(23) *Œuvres*, VIII, 215.
(24) *Œuvres*, VIII, 190.
(25) *Œuvres*, VIII, 190.

telligence du peuple (26). Les premiers, dont on avait attendu des merveilles, se montrent aussi incapables que leurs adversaires de remédier à la crise politique et sociale. Ils parlent de la liberté et des droits moraux de l'homme, alors qu'il faudrait distribuer du pain aux malheureux et sauvegarder au moins les droits vitaux du pauvre (27).

Par suite de l'incurie gouvernementale, le peuple se jette dans les bras du socialisme. Anzengruber voit avec déplaisir cette évolution vers un courant « hostile à la culture » (28), vers la « bouillie égalitaire » (29) ; il voudrait créer une « ligue maçonnique du Saint Esprit », qui, sagement, lentement, et sans violence préparerait les multiples changements politiques que réclame le bien-être des citoyens (30). Mais entre temps le mal s'envenime : des classes entières dépendent de la charité des capitalistes (31). Anzengruber pousse un cri d'alarme : Mettez fin à la misère, c'est le seul moyen efficace de combattre le socialisme ! (32). Pour sauver l'Europe de l'anarchie, créez un état social, dans lequel vous réaliserez tout ce que le programme socialiste a de raisonnable (33).

Peine perdue ! Alors, le cœur serré à l'approche de la catastrophe, Anzengruber — l'auteur athée — supplie les puissants au moins de rendre au peuple sa naïve confiance en Dieu (34). Trop tard !

Vous méprisez la sueur : on verra donc du sang (35).

Et puis, comment le pourrait-on ? Reste une solution : la révolution !

Comme la civilisation actuelle embellit seulement la vie des dix mille qui nous gouvernent, sans rien apporter aux autres, sa destruction ne sera pas un mal (36).

---

(26) *Œuvres*, VIII, 189.
(27) *Œuvres*, VIII, 199.
(28) *Œuvres*, VIII, 231.
(29) *Œuvres*, VIII, 222.
(30) *Œuvres*, VIII, 186.
(31) *Œuvres*, VIII, 195.
(32) *Œuvres*, VIII, 198.
(33) *Œuvres*, VIII, 199.
(34) *Œuvres*, VIII, 200.
(35) *Œuvres*, VIII, 232.
(36) *Œuvres*, VIII, 226.

Et ce ne sera pas une révolution bourgeoise : Le genre humain passera donc par le cloaque du socialisme et du communisme (37).

A certains moments, emporté par la vue du mal, Anzengruber déborde même l'extrême gauche de nos partis politiques.

Plutôt l'anarchie que la dictature de la finance (38).

La vie actuelle est tellement injuste, tellement embourbée, que, seule, l'anarchie, qui assommera quiconque revendique de l'autorité au nom des sottises surannées, pourra sauver l'humanité, après une époque de crimes (39).

***

Les idées qu'il confiait ainsi à ses carnets, Anzengruber ne se gênait pas pour les défendre devant ses amis. Rosegger en témoigne :

Anzengruber, écrit-il, n'approuvait nullement la vie morale et sociale qui nous était faite. Plus d'une fois, devant la chopine, il interrompait soudain la conversation, regardait devant lui, comme absorbé par une apparition, en murmurant, d'une voix à demi-intelligible, des phrases où il était question d' « assassinat », d' « incendie », d' « en bas » et d' « en haut », etc...

— Assez ! lui dis-je, un jour.

Il se redressa, comme au sortir d'un rêve, se tourna vers moi, et me dit :

— Mais ils le font exprès ! On a beau les supplier, les avertir, rien n'y fait. Là-bas, sur le champ de courses, ils tuent des chevaux de prix pour le plaisir de les voir courir, pendant qu'à côté, se jetant du pont du Danube, une femme qui n'a rien à manger se noie avec son enfant (40).

Et Bettelheim qui possède trois des six cahiers conservés (41), nous dit : « De telles visions, extérieures ou intérieures, se trouvent sur chaque feuillet des derniers carnets d'Anzengruber (42).

Elles datent d'une période où l'auteur recueillait soigneusement des notes pour des romans âpres et pessimistes : *Les Comédiens* (Komödianten) et *Le Bourbier* (Sumpf) qu'il n'a pas eu le temps d'écrire. Fait à retenir : le pessimisme social d'Anzengruber aug-

---

(37) *Œuvres*, VIII, 198.
(38) *Œuvres*, VIII, 198.
(39) *Œuvres*, VIII, 231.
(40) P. Rosegger : *Gute Kameraden* (1924), p. 135.
(41) *Œuvres*, VIII, 368.
(42) Bettelheim : *Neue Gänge*, p. 47.

mente avec les années pour s'exprimer finalement sous une forme presque désespérée.

Et là encore intervient le témoignage de Rosegger :

Le visage germanique d'Anzengruber, dit celui-ci, portait un binocle ; parfois, sa forte âme de poète en portait aussi un, qui ne lui allait pas bien, un binocle aux verres sombres... le pessimisme. Mais ce n'est que dans ces dernières années que notre auteur est devenu myope, au point d'être obligé de se servir parfois, et parfois seulement, d'un tel binocle. Dans ses grandes œuvres, il était pénétré de l'optimisme des véritables poètes, optimisme qui, sans s'exprimer en idylles joyeuses, consiste avant tout à rendre le lecteur plus courageux et plus sûr de vaincre (43).

Il va sans dire qu'à cause de la censure cette psychose révolutionnaire fait totalement défaut dans les pièces de théâtre. Mais, s'il avait pu s'exprimer sans contrainte, Anzengruber n'aurait sûrement pas abusé de cette liberté pour jeter la société dans le feu et le sang. Un écrivain, proclamant comme lui que l'Etat doit reconnaître et adopter les notions sublimes de la morale : le culte du Beau et du Noble, cet écrivain là n'est pas un révolutionnaire (44). La Révolution — Anzengruber le dit et le redit — ne mène à rien qui vaille. Quel avantage l'individu trouverait-il dans un carnage où la rage longtemps contenue éclaterait, où les instincts de destruction, la haine et la folie se déchaîneraient (45), L'anarchie crée le chaos d'où sortirait peut-être un ordre nouveau, mais lequel ? Aussi, aux résultats énigmatiques du tourbillon révolutionnaire, Anzengruber préférait-il sans hésitation la création douloureuse mais constructive, greffée sur l'arbre du passé (46).

Anzengruber était uniquement réformiste. Et il lui semblait avoir choisi le meilleur métier pour contribuer efficacement à la réforme morale et sociale de son peuple. L'écrivain — d'après lui — avait un rôle primordial à jouer dans la réalisation progressive de l'Etat social. A lui de dénoncer l'ennemi, d'encourager le peuple, de stimuler le législateur, de préparer par tous les moyens cette améliora-

---

(43) P. Rosegger : *Gute Kameraden*, p. 134.
(44) *Œuvres*, VIII, 106.
(45) *Œuvres*, VIII, 224.
(46) *Œuvres*, VIII, 228.

tion des conditions de vie qui barre la route à la souffrance, à la haine et à l'effusion du sang.

Cependant, les milieux responsables, non seulement persistaient dans leurs ridicules méthodes, — bouchant de vieilles lézardes avec de la vieille bouillie, cachant sous des coups de pinceaux les poutres pourries et les murs crevassés, collant du papier peint sur les trous de l'édifice chancelant (47), mais ils empêchaient aussi les critiques de se faire jour. Dans une dizaine d'aphorismes, Anzengruber se plaint amèrement de ces procédés, jugés indignes d'un Etat moderne (48). N'est-ce pas sottise que d'empêcher la girouette de tourner, et de condamner les volets pour pouvoir dire : le vent ne souffle pas (49) ?

Rappelons à ce propos le mot de Metternich : De quelque côté que le vent souffle, c'est le vent, et je ne veux pas que le vent souffle.

Ainsi, de temps à autre, il finissait par perdre patience, et par paraître souhaiter la venue de la révolution. Ce n'était que boutades. Même dans ses dernières pièces, il ne va pas au delà de sa vieille formule d'éclairer les masses, de moraliser l'Etat, de répandre dans toutes les couches de la société l'Evangile de la Raison, d'après lequel l'Etat, la religion et les différentes formes sociales doivent être purifiées des scories qui adhèrent encore à eux (50).

Aussi est-il impossible de découvrir dans les pièces de théâtre de Louis Anzengruber, un esprit foncièrement subversif en matière politique et sociale. A aucun moment, il ne réclame l'abolition du système monarchique, ni — malgré de vives critiques — la suppression de la richesse, pas plus que la dictature des pauvres dont le bonheur lui tient tant à cœur. Mais en toute chose, Anzengruber exige la probité de l'individu et la justice de l'Etat.

***

(47) *Œuvres*, VIII, 227.
(48) *Œuvres*, VIII, 219 à 224.
(49) *Œuvres*, VIII, 222.
(50) *Œuvres*, VIII, 228.

Dans une de ses lettres, il écrivait avec amertume : « Si la justice régnait... » (51). Il avait mille raisons de croire qu'elle ne régnait pas et, à ses yeux, mille motifs de travailler à l'avènement de cette grande vertu sociale. Sans la justice, en effet, l'air devient irrespirable. Aussi, doit-elle se manifester dans les grandes comme dans les petites circonstances : les dernières étant, plus qu'on ne pense, révélatrices de l'ordre ou du désordre, de la santé ou de la maladie d'une époque !

A l'appui de sa thèse Anzengruber cite le scandale des décorations ! Le peuple, à qui on enseigne qu'un ruban ou une médaille sont décernés par l'Etat pour récompenser des mérites, croit à ces nobles symboles, les admire même, les vénère. Or, en réalité, ces « superbes hochets » sont à la portée de... toutes les bourses ! Piquées sur une étoffe de bonne qualité, les décorations frauduleusement acquises font autant d'effet que les distinctions les plus chèrement méritées (52). Dans *Hors de l'Ornière de l'Habitude*, Anzengruber signale des magasins où l'on trouve au choix toutes les décorations, d'après la devise : L'argent pour tout et tout pour l'argent (53).

Et ce serait une grosse illusion de croire que la police veuille mettre fin à ce trafic révoltant !

La police ? Mais tout le monde en connaît l'inertie. Elle n'est jamais là quand les honnêtes gens ont besoin d'elle.

Tas d'usuriers et de brigands, s'écrie Käferl, quand vous dépouillez les gens, la police ne vient pas. Quand vous dépravez nos enfants, la police ne vient pas, n'est-ce pas : elle ne vient pas ? Quand vous aliénez les enfants à leurs parents, pour les acclimater dans des milieux immoraux, en les attirant par toutes sortes de ruses et d'aventures... — car il faut à tout prix que vous mettiez la main sur l'imbécile, dussiez-vous arracher les plumes d'autrui, ruiner toute une famille, obliger un père à aller mendier — n'est-ce pas : la police ne vient pas ? (54)

---

(51) *Briefe*, II, 237.
(52) *Œuvres*, V, 108, *La Fille de l'Usurier*.
(53) *Œuvres*, VI, 155.
(54) *Œuvres*, V, 82.

Non seulement en Hongrie, mais ailleurs aussi, la police laisse courir les grands et refuse de voir les petits criminels (55).

Que de fois les bandits se trouvent bel et bien à l'abri de la justice ; ils connaissent la loi et savent que la loi les protège. « Je suis protégé par le code », déclare cyniquement Bruckofer, en train de séduire à la fois une bonne et la patronne de celle-ci (56).

Quand le danger monte, la canaille se réfugie sous les ailes puissantes de l'Etat (57). Et une fois accusée, cette engeance dispose de moyens pour se faire acquitter (58). Sans être tous des Juifs, ils en ont toutes les ruses (59).

Un Etat où de pareils abus se produisent n'est donc pas fondé sur la justice (Rechtsstaat), mais sur des paragraphes que les malins exploitent aux dépens des gens honnêtes (Paragraphenstaat) (60) : En tête d'un code, digne de ce nom, devrait figurer cet avertissement : « Ce livre protège le Bien, moral et matériel, public et privé, le Bien ! — non le Mal ». De même, il faudrait donner la chasse aux riches, ennemis de la société, aux chevaliers d'industrie et aux députés qui, profitant de leur fonction pour s'enrichir, cumulent des emplois, et concilient dans leur personne, les intérêts les plus opposés ! (61).

Les diverses formes de la défaillance de la justice ont été prises à partie par Anzengruber. Dans *Le Curé de Kirchfeld*, nous le voyons dénoncer un cas d'injustice flagrante, sans qu'on puisse déjà incriminer la justice d'Etat. Avec *Le Paysan Parjure*, par contre, Anzengruber aborde le problème des tribunaux. A partir de ce moment, l'attention de l'auteur — ancien fonctionnaire de la police — ne perdra plus de vue cette question importante. Elle rebondira avec une singulière hardiesse dans *La Fille de l'Usurier*, *Un Juré* et *La Tache sur l'Honneur*.

---

(55) *Œuvres*, V, 111.
(56) *Œuvres*, V, 275.
(57) *Œuvres*, VII, 344.
(58) *Œuvres*, VII, 288.
(59) *Œuvres*, VII, 285.
(60) *Œuvres*, V, 97.
(61) *Œuvres*, V, 97.

Dans le *Paysan Parjure,* un testament, seul document attestant les droits de Vroni est détruit par un de ses oncles qui se croit lésé ; un faux serment égare les juges. Aussi Burgerlies proclame-t-elle l'inexistence de la justice, terrestre et divine. Oh ! miracle ! une lettre se retrouve, confirmant le testament et rendant tous ses droits à l'héritière légale. Dans *La Fille de l'Usurier,* l'auteur montre plus d'audace : Une famille a été ruinée, un jeune homme poussé au suicide. Ni la police, ni les magistrats ne bougent. Cependant, cette ruine et cette mort seront vengées — Un ami s'en chargera.

Anzengruber se déclare-t-il donc favorable à des initiatives privées, permettant de se faire rendre raison (Selbstjustiz) ? On pourrait l'admettre. Käferl, dans *La Fille de l'Usurier* (62), Johann, dans *Vieux Viennois* (63), Hitzig dans *Un Juré* (64), ne suppléent-ils pas la police défaillante ? Mais l'auteur nous met en garde. Tout le premier il se rend compte du danger de son point de vue, et fait déclarer par la bouche d'un de ses personnages que la justice privée, eût-elle cent fois raison, ne saurait être tolérée. « Si l'on voulait châtier à coups de bâton tous ceux qui le méritent, la bastonnade ne prendrait plus fin » (65). Dans *Un Juré,* Hitzig reçoit la leçon suivante de la part d'Ehrberger :

> Le sentiment de la justice, c'est le respect des lois, non l'usurpation du pouvoir exécutif. Vous semblez avoir un faible pour le châtiment musculaire. A continuer ainsi, vous vous verrez un jour citer en justice sous l'inculpation d'homicide (66).

Mais Hitzig, ne se tient pas pour battu et objecte qu'on a tort de vouloir respecter les lois, quand d'autres s'installent, comme des punaises, derrière les paragraphes du code, pour nuire à la société... (67). Sans doute, si tous les hommes ressemblaient à Kernhofer et à Ehrberger, les tribunaux seraient évidemment les maîtres incontestés de la justice. Ils n'auraient même, tant le niveau de la moralité pu-

---

(62) *Œuvres,* V, 81, 82.
(63) *Œuvres,* V, 304.
(64) *Œuvres,* VII, 267, 288, 296, 333.
(65) *Œuvres,* V, 305.
(66) *Œuvres,* VII, 334.
(67) *Œuvres,* VII, 336.

blique serait élevé, que peu ou pas de travail. Mais l'humanité est encore loin de gravir le sentier de la perfection. Aussi verra-t-on, comme par le passé, des gens, blessés dans leur sentiment de l'ordre et de la justice, intervenir directement dans la marche des événements et remplacer police et juges défaillants.

D'ailleurs, même au nom des meilleurs principes, la justice est-elle si bien organisée qu'on puisse avoir confiance en elle ? Prenons par exemple une institution théoriquement admirable, comme celle de la Cour d'Assises. En réalité, la plupart des jurés, manquant de moralité et de courage, sont incapables de remplir dignement leur haute mission. Comment expliquer autrement que des individus dangereux soient acquittés ? Il manque aux jurés ce « fanatisme pour le droit » (68) qui anime l'incorruptible Ehrberger. Certains suivent l'exemple de Modereiner qui, pour échapper à la corvée, se fait délivrer un certificat médical, tant il a peur de condamner les délinquants. Ceux-ci, dit-il, pourraient un jour se venger (69).

Dans *Un Juré,* nous assistons à la vengeance d'un des puissants requins de la grande ville. Sur douze jurés, un seul ose s'élever contre lui. L'escroc, furieux d'une telle hardiesse, jure de perdre l'audacieux. En quittant le tribunal, il s'informe du nom de cet homme intègre et se met à l'œuvre pour l'écraser. Il ne faut rien moins que le soulèvement du peuple pour faire avorter ses diaboliques machinations.

La moitié de la ville de Vienne, fait dire l'écrivain à un de ses personnages, a eu soudain le courage d'appeler de nouveau une canaille : canaille (70).

La masse seule pouvait opérer ce miracle. Pour la même audace, un individu isolé aurait été jeté en prison. On ne peut, matériellement, citer cinq cent mille hommes en justice pour diffamation (71). Voilà où il faut en venir pour que la justice règne !

En attendant, en Cour d'Assises, les escrocs sont acquittés. Et

---

(68) *Œuvres,* VII, 340.
(69) *Œuvres,* VII, 274.
(70) *Œuvres,* VII, 356.
(71) *Œuvres,* VII, 356.

quant à ceux qui ont été punis, leur liberté retrouvée, quelle n'est pas leur morgue !

Dans *La Tache sur l'Honneur*, Hubmayr sortant de la prison dont il est un fidèle habitué, se moque d'un honnête aubergiste qui, irrité, le traite de vagabond.

— Tais-toi, lui répond le vagabond, tu n'as pas le droit de me reprocher mes condamnations : elles sont purgées. Tel que tu me vois, je suis lavé de toute faute.

— Mais pas pour longtemps.

— Cela ne te regarde pas. Et je te conseillerai de ne pas répéter ce que tu viens de dire ; je pourrais te faire avoir une histoire.

— Tu me ferais peut-être condamner ?

— Parfaitement. Je connais le paragraphe en question. Il a le numéro 497. Nous autres, nous connaissons la loi.

— Sacrebleu, riposte l'aubergiste. On n'aurait plus le droit de dire à un condamné que l'on sait qu'il en est un. Pauvre vérité ! pauvre honnêteté ! que deviendrez-vous, si l'on ne peut plus appeler voleur un individu qui vole ? (72)

Par contre, il faut beaucoup de temps pour réhabiliter une personne condamnée à tort. Et pendant ce délai quel n'est pas le triste sort de la victime ! Le cas ne se présente pas tous les jours, mais il a lieu de temps à autre; et cela suffit pour que Louis Anzengruber le signale au public, dans une pièce — sa dernière —, dont l'héroïne s'appelle Franzl Moser.

Franzl, bonne dans une famille très riche, est condamnée pour vol. En réalité, sa maîtresse avait tout simplement égaré ses bijoux (73). Mais les tribunaux « veillant à ce que les gens trop bien nantis ne perdent rien de leur abondance » (74), n'avaient pas infligé une peine légère à la supposée voleuse. Cependant, les bijoux sont retrouvés par leur propriétaire. Mais, rentrée en possession de son bien, la femme riche préférera ne pas s'exposer à des reproches à cause d'une sotte paysanne, et laisse les juges dans l'ignorance de la vérité. Son mari, par contre, ayant eu vent de l'affaire, n'eut de cesse que la jeune fille innocente fut relaxée. Dégoûtée de la

---

(72) *Œuvres*, II, 193.
(73) *Œuvres*, II, 256.
(74) *Œuvres*, II, 256.

ville, Franzl rentra au village, trouva à se marier et jouit d'un parfait bonheur. Un jour, cependant, un vagabond ivre ébruita la condamnation subie par la jeune femme, sans ajouter que celle-ci était innocente. Cette révélation provoqua dans le ménage un drame terrible ; Franzl fut chassée par son mari. Seule la mort de l'ancienne maîtresse, précédée d'une confession *in extremis*, évite même le suicide de Franzl, Le prêtre chargé par la mourante de réparer les torts dont elle s'était rendue coupable, donne à la victime le bracelet, cause de tant de souffrances, et met la paroisse au courant de la véritable situation (75).

Que de mal aurait cependant pu être évité, pense Anzengruber, et sans grandes difficultés.

Il n'est pas nécessaire, proclame-t-il, de faire tonner les canons, ni sonner les cloches, quand un innocent quitte la prison pour retourner, l'honnêteté intacte, auprès des gens honnêtes. Le moins que l'on doive faire, c'est de donner aux secrétaires de la prison et du tribunal l'ordre de rédiger vite un acte à publier dans tous les journaux et à afficher à la porte de l'église et aux coins des rues du village où la victime est née et où elle a vécu. En outre, messieurs les juges et messieurs les assesseurs devraient réhabiliter la victime dans une réunion aussi solennelle que celle de la condamnation. N'ai-je pas raison ? Que si ! Cette réforme se fera aussi, messieurs; au besoin, sans vous. Si vous consentiez à la faire de bon gré, vous verriez beaucoup de gens profiter de votre bienfait et vous entendriez de nombreuses voix chanter les louanges de votre justice (76).

Non, *La Tache sur l'Honneur* n'était pas une œuvre oiseuse d'imagination et menait un bon combat : D'après le paragraphe 83 du Code d'Instruction Criminelle, le commencement et la fin d'une procédure n'étaient signalés par la Cour que lorsqu'il s'agissait seulement de fonctionnaires ou de militaires. D'après le paragraphe 360, en cas de reprise de la procédure en faveur de l'accusé, la publication du jugement d'acquittement était simplement facultative. Sans doute en 1882, un député avait demandé le paiement par l'Etat d'une indemnité aux victimes de la justice. Mais la question ne fut réglée que le 16 mars 1892, deux ans et demi après la mort d'Anzengruber.

---

(75) *Œuvres*, II, 284.
(76) *Œuvres*, XII, 284.

⁂

Que de réformes Anzengruber réclame donc dans ses pièces ! Il demande avec insistance qu'on mette fin au scandale des décorations, que les tribunaux ne protègent plus la richesse mal acquise ; qu'on ne laisse courir ni les grandes ni les petites crapules ; que l'honnêteté et l'honneur soient protégés par l'Etat ; que la justice, lorsqu'il lui arrive de se tromper, répare solennellement ses torts... Bref, qu'on assure un minimum d'équité dans un Etat courageux, ami de la probité, ennemi des « paragraphes ».

Anzengruber sait d'ailleurs parfaitement combien l'organisation de la justice est complexe. Elle dépend de la bonne volonté des citoyens autant que de celle de l'Etat.

Tant que les hommes ne réclameront la justice que contre leurs voisins, tant qu'ils ne la chercheront pas en eux-mêmes, les pauvres n'auront d'autre avocat que celui du ciel (77).

Ainsi, toutes les revendications d'Anzengruber se ramènent à une réforme morale, dont la justice serait le couronnement. Pour le riche, la justice n'est pas de partager ses biens, mais de n'en acquérir que loyalement, d'en jouir avec sagesse. Pour l'usinier, la justice n'est pas de céder ses droits, mais de donner suite aux revendications équitables de l'ouvrier. Pour l'Etat, elle est de protéger tous les citoyens également. L'Etat ainsi conçu est un Etat humaniste, où la cellule microscopique, autant que le gigantesque ensemble, respirent la même pensée large, généreuse, harmonieuse qui, à chaque instant, tend au bonheur de tous et de chacun. L'autel du monde moderne sera érigé en l'honneur de ce nouvel idéal humain : La Justice !

(77) *Œuvres*, II, 287.

III^e PARTIE

TECHNIQUE ET ART

CHAPITRE PREMIER

Servitudes

C'est une tâche délicate de faire entrer une thèse dans le moule de la pièce de théâtre : de jouer à la fois le rôle de philosophe, de moraliste et d'auteur dramatique. L'un n'exclut pas l'autre, certes, mais, dans la hiérarchie des nécessités, le philosophe et le moraliste doivent, au théâtre, s'effacer humblement devant l'auteur dramatique.

Une intrigue habile, des personnages vrais, des intérêts enchevêtrés dans un conflit logique : voilà les conditions fondamentales de la pièce de théâtre. Les prêches, les discussions d'idées ont leur place ailleurs. Sur les tréteaux, le prédicantisme ennuie, les longues tirades déplaisent, les digressions moralisantes irritent. La salle de spectacle n'a rien de commun avec les salles de conférences ou les nefs des cathédrales, que lanceurs de foudres et remueurs d'âmes emplissent de leurs voix vibrantes. Le théâtre abhorre l'éloquence. S'il remue tout de même les âmes, c'est d'une tout autre façon.

Néanmoins, le théâtre peut, lui aussi, prêcher, éduquer, moraliser. Seulement, les idées qu'il drainera auront, préalablement, subi un certain traitement. Il leur faut se liquéfier avant de pénétrer dans la masse dramatique et, comme la nourriture dans le sang, circuler invisibles dans la substance de la pièce : d'où elles agiront, indirec-

tement, rayonnant de l'intérieur, sans que se manifeste brutalement l'intention de philosopher et d'évangéliser.

Anzengruber n'a pas trouvé du premier coup l'heureuse formule de la pénétration intime du drame par les idées. Mais, dès qu'il sut la réaliser pour la première fois, il acquit la célébrité. C'est l'histoire du *Curé de Kirchfeld*. Cette pièce répondait, en effet, d'une façon admirable, à quatre conditions difficiles à réunir : elle pose une question d'actualité, vulgarise une thèse, déroule un drame d'amour et montre un milieu pittoresque : la paysannerie.

Sans doute, le même problème pouvait-il aussi bien se dramatiser ailleurs qu'au village ; on se l'imagine aisément posé en ville. Pour Anzengruber, cependant, la lutte contre Rome apparut et resta liée à la campagne. La formule *Paysan-Prêtre* lui valut, d'ailleurs, le plus grand nombre de ses succès. Après *Le Curé de Kirchfeld*, il l'appliqua avec bonheur dans *Le Paysan parjure*, *Les Analphabètes*, *Le Ver Rongeur*, *La Ferme sans Fermier*, *La Main et le Cœur* et *Roc et Acier*.

Les pièces viennoises, de leur côté, obéissaient à une assez stricte spécialisation. Par une sorte de symétrie, si les questions relatives à l'Eglise, à la Religion, à la Foi, rentraient dans le milieu paysan, les idées sociales étaient réservées à la ville. Cependant, comme il n'y a pas de règle sans exception, le *Quatrième Commandement* touchait à la question religieuse (en demandant hardiment si Dieu n'avait pas menti aux hommes), et l'antithèse riche-pauvre était mise en relief dans des pièces paysannes. En gros, cependant, telle thèse restait liée à tel milieu.

Qu'on n'aille pas s'imaginer, après cela, que Louis Anzengruber, en profitait pour traiter les questions religieuses d'après un plan préconçu. Son travail fut déclenché par l'inspiration parfois longtemps attendue. Il lui fallait un choc venu de l'extérieur, une excitation forte s'adressant à l'esprit.

Ainsi, *Le Curé de Kirchfeld* fait écho au Concile du Vatican. *Les Analphabètes* sortent du remous provoqué par Döllinger. *La Ferme sans Fermier* rappelle la « loi sur les couvents », et la tempête d'indignation, soulevée par elle en Autriche, dans les milieux cléricaux, de 1874 à 1876. Parmi les pièces viennoises, *La Fille de l'Usurier*

traitait la question d'argent, particulièrement irritante vers 1873. *Un Juré* est conçu après le scandale du procès Ofenheim, en 1875. *Un Coup de Poing* suit la réconciliation des deux partis socialistes, en 1877, tout comme *Gant de peau et Tablier de cuir*, en 1864, avait été écrit en marge de la Première Internationale.

Illustration immédiate de la vie contemporaine — religieuse, politique et sociale — le théâtre d'Anzengruber dépendait donc des événements du jour, mais choisis, triés selon les nécessités de la thèse.

Actualité et thèse, une fois fondues ensemble, venaient se grouper autour d'un drame d'amour, pour former un ensemble harmonieux.

Or, si la pièce paysanne réussit aisément à résoudre ce difficile problème, il n'en est pas de même de la pièce viennoise. Fait étonnant ! car, là, précisément, il y avait de grands modèles à suivre : la pièce viennoise à thèse ne correspondait-elle pas à la pièce parisienne à thèse, modèle du genre admiré dans l'Europe entière ?

Plus d'une fois, la critique viennoise croyait flairer des influences françaises dans l'œuvre d'Anzengruber. Dans deux de ses pièces paysannes, on est frappé de la maîtrise avec laquelle il campe *Tartuffe* (1) et *Le Malade Imaginaire*, transportés à la campagne (2). Dans *Elfriede*, essai de drame moderne, Anzengruber choisit comme parrains Victorien Sardou (*Pattes de mouche*) et Octave Feuillet (*Julie*). Dans *La Fille de l'Usurier*, la critique dénonçait la paternité de Balzac (*Gobseck* et *Le Père Grandet*). L'analyse semble confirmer ces sources ou, du moins, atteste une étonnante parenté accidentelle.

On n'a jamais, à notre connaissance, cité Emile Augier parmi les inspirateurs d'Anzengruber, auteur de pièces viennoises. C'est pourtant lui, peut-être, qui l'avait le plus attiré et dont certaines préoccupations concordent singulièrement avec celles d'Anzengruber. Sur l'influence de George Sand, voir notre livre page 483 à 485. Le grand essai dramatique de la période préhistorique : *Gant de peau et Tablier de cuir*, qu'Anzengruber aurait pu appeler « Le Gendre de Monsieur Weissberg », rappelle immédiatement *Le Gendre de*

---

(1) Ferner (*Paysan Parjure*) et Dusterer (*Ver Rongeur*).
(2) Grillhofer (*Ver Rongeur*).

Monsieur Poirier, et la scène VII de l'acte II, chez Anzengruber, nous fournit une preuve concrète de cette imitation.

La question d'argent, une de celles qui obsédaient l'esprit d'Anzengruber, revenait très fréquemment chez Augier : *Ceinture dorée*, *Les Effrontés*, *La Contagion*, *Jean de Thommeray* et *Maître Guérin*. Que d'idées communes dans l'analyse des spéculateurs sans scrupules, des financiers véreux, des « gros bonnets de la finance ». Ce sont Charrier et Vernouillet (3), Raoul d'Estrigaud et Cantenac (4) ; le gentilhomme breton Jean de Thommeray, ce dernier lancé dans le monde des affaires par une femme, et dont l'histoire est publiée par Augier l'année même où parut *La Fille de l'Usurier* (5), ou *Maître Guérin*, ce faux bonhomme de notaire (6), qu'Anzengruber fera suivre, un an après, d'un autre notaire, le Docteur Hammer, dans *Retour au Foyer* (7). Corcordance étonnante aussi quand, pour hâter la loi sur le divorce, tous les deux interviennent ardemment dans le débat, situant chacun son drame en Suisse : Anzengruber dans *La Main et le Cœur* (31 décembre 1874), devançant l'artiste parisien, dont *Madame Caverlet* ne fut publiée qu'en 1876.

Ressemblances sans doute, mais non imitation servile de l'un par l'autre. Et précisément, ces deux dernières pièces montrent à l'évidence ce qui sépare leurs auteurs : Augier cherchait à sauver l'individu, tandis que Louis Anzengruber, pour donner à sa thèse une vigueur foudroyante, n'hésitait pas à immoler des innocents (Hell, Einsam, Catherine et Weller). En outre, Anzengruber ne craint pas d'admettre des conditions historiques dépassées par les événements. *Le Curé de Kirchfeld*, par exemple, suppose la prolongation du Concordat jusqu'en 1871, et l'hypothèse de l'excommunication de Hell se révèle démentie par le droit canon (8). Chez Anzengruber,

---

(3) *Les Effrontés* (1861).
(4) *Contagion* (1866).
(5) *Jean de Thommeray* (1873).
(6) *Maître Guérin* (1884).
(7) *Retour au Foyer* (9 octobre 1884 ; décembre 1885).
(8) Pour encourir une telle peine, il faudrait avoir commis des crimes graves. Dans ce cas, on aurait cité Hell devant un tribunal de l'Eglise ; mais, même alors, la peine d'excommunication n'aurait été applicable qu'après que la faute grave du prêtre eût été prouvée de façon complète (Voir Castle : *Anzengrubers Werke*, IIe partie, p. 16.

la défense des idées passait donc éventuellement, avant le respect de la vérité vécue, comme elle passait, en d'autres moments, avant les préférences du public. Dans une lettre à Gürtler, Anzengruber déclare que la fin, extrêmement sombre, de *La Main et le Cœur*, vivement critiquée par des amis, était nécessaire, tout d'abord, à cause de la thèse (9). Par conséquent, le besoin de prouver telles idées décide du choix du sujet, prime la vérité historique et pèse sur la solution du conflit.

***

Autre servitude : celle de l'auteur populaire s'obstinant à voir la société avec les yeux d'un homme du vulgaire.

Une longue tradition avait fait de l'idéalisation du peuple une sorte de genre littéraire. « Le peuple représente la santé, la vertu, la probité », répétaient à l'envi, depuis longtemps déjà, les auteurs viennois des théâtres des faubourgs. Le démocratisme saturait l'air ; au théâtre, d'abord ; ensuite, dans les rues et dans les parlements.

Résultats : l'écrivain était amené à défigurer les milieux aisés. Dès qu'il se trouve en leur présence, son esprit s'assombrit. C'est la lutte contre les nobles (*Gant de peau et Tablier de cuir, Curé de Kirchfeld*) ; contre le riche usurier (*Fille de l'Usurier*) ; contre l'industriel (*Un Coup de Poing*) ; contre le riche spéculateur (*Un Juré*) ; contre la société bourgeoise (*Un Coup de Poing* et *Retour au Foyer*).

Tout de suite, la description tourne à la caricature. Sur ce point, les procédés de *Gant de peau et Tablier de cuir* se prolongent jusque dans les œuvres de la période de maturité. Dès *Le Curé de Kirchfeld*, la sympathie ou l'antipathie se devinent déjà dans les noms des personnages : à Hell s'oppose Finsterberg, le comte haineux, perfide, borné. Ailleurs, Anzengruber nous montre un usurier se servant de sa fille comme appât pour attirer les jeunes bourgeois : le procédé est un peu gros.

Voyez comment Anzengruber nous présente l'industriel. Arrivant dans la maison dont il vient d'hériter, Frank lance sa casquette au domestique à qui son fils — en faisant claquer la langue — jette

(9) *Briefe*, I, 245.

le plaid, à travers la porte ; puis, Frank demande à voir les factures pour l'enterrement de son frère, enterrement auquel il n'a pas assisté (10). Voyez aussi les invités de Frank, ces sots et jaloux bourgeois (11), et ceux, cruels et ingrats, du Docteur Hammer, dans *Retour au Foyer* (12).

Ces personnages hideux, Anzengruber nous les montre en train de se venger terriblement sur leurs ennemis innocents. Il ne suffit pas que Finsterberg fasse excommunier Hell : le comte reparaît dans une des scènes finales, pour célébrer cyniquement son triomphe (13). L'usurier Œhrlein humilie, ruine et chasse Locker, qui avait osé demander la main de sa fille, et savoure agréablement la joie d'écraser un homme, comme on écrase un ver (14). Dans *Un Juré*, Pernegger, le spéculateur véreux, ne redoute pas de détruire le bonheur de deux familles (15).

C'est encore la thèse qui impose à Anzengruber de nous faire voir, avec une particulière insistance, le dandy, le « beau », un des spécimens lamentables de la bourgeoisie, comme chez George Sand.

> Les marquis d'aujourd'hui avait dit celle-ci, ne sont plus ridicules. Une couche nouvelle de la société ayant poussé l'ancienne, il est certain que les prétentions et les impertinences de la vanité ont changé de place et de nature. J'ai tenté de faire un peu attentivement la critique du beau jeune homme de ce temps-ci, et ce beau n'est pas ce qu'à Paris on appelle « lion ».

A Vienne, on avait trouvé le mot « Wiener-Früchtel », pour désigner les personnages de ce genre. Ce sont Eder, dans *Un Juré* ; Pittmann, dans *Un Coup de Poing* ; Stolzenthaler, dans *Le Quatrième Commandement* ; Pressinger, dans *Braves Gens du Faubourg*.

Anzengruber n'oublie aucun trait défavorable dans la peinture des riches, tandis que le peuple, chez lui, bénéficie de la plus large indulgence. Un immense courant de générosité circule partout, baigne tout, quand il s'agit d'ouvriers, de déshérités ou de petites gens.

---

(10) *Œuvres*, VI, 25.
(11) *Œuvres*, VI, 55 à 65.
(12) *Œuvres*, VI, 294..., 314-316.
(13) *Œuvres*, II, 95, 96.
(14) *Œuvres*, V, 108.
(15) *Œuvres*, VII, 305.

Peut-être insistait-il tant sur l'idéalisation du peuple et, plus encore, sur la condamnation du reste de la société, parce que, non seulement sa sympathie, mais aussi sa connaissance du milieu, se bornaient au « peuple ». Anzengruber était mal à l'aise dans un salon ; il avait hâte d'en sortir au plus vite. Augier, par contre, possédait au plus haut point « la verve que donne au bourgeois de Paris, surtout au riche bourgeois, la connaissance du monde et des choses, l'aisance de la vie, et tout le mouvement de l'esprit parisien » (16).

Ne décrit pas qui veut le milieu bourgeois. Il faut le comprendre et le connaître intimement par la fréquentation. Du temps même d'Anzengruber, un célèbre écrivain français essayait vainement d'en tracer le tableau. Zola, à qui nous faisons allusion, pauvre hère, comme Anzengruber, avait la rage de peindre la riche bourgeoisie, l'aristocratie, la cour. Mais sa documentation, apport du dehors, ne pouvait que rester fantaisiste (17).

Tel est aussi le cas d'Anzengruber. Un piano, comme dans *La Fille de l'Usurier*, ne suffit pas pour créer l'atmosphère d'une famille aisée. Il y a des éléments beaucoup plus importants que les meubles pour faire revivre un milieu ; ce sont les gestes, les façons de vivre, de penser, de s'exprimer. Un usurier peut avoir des airs distingués. Ainsi conçu, il est autrement difficile à décrire que dans une lourde caricature.

***

A la servitude d'une thèse parfois injuste, à celle d'un romantisme humanitaire et sentimental à la George Sand, à une connaissance parfois insuffisante de certains milieux, se joignait encore, chez Anzengruber, la soumission à la vieille technique de la pièce populaire.

En effet, revenons à son point de départ, à l'année 1864 : *Gant de Peau et Tablier de Cuir* conserve tous les éléments de la pièce

(16) F. Strowski : *Tableau de la Litt. franç. au XIX^e^ et au XX^e^ siècle*, (1924), p. 340.

(17) Martino : *Le Naturalisme français*, p. 62.

populaire, à savoir : les chants (18), le comique facile, la grande liberté de déplacer le lieu de l'action (19). Bref, application consciencieuse de la recette d'après laquelle on doit entendre et voir beaucoup de choses dans les théâtres des faubourgs viennois.

Ce principe sera respecté dans les pièces ultérieures. Le décor change souvent cinq fois ; six fois dans *Les Analphabètes, La Fille de l'Usurier,* et *Retour au Foyer;* sept fois dans *Le Paysan Parjure,* et dans *Un Juré;* huit fois dans *Le Quatrième Commandement.* Le début d'un acte se passe rarement là où nous avait laissés la fin de l'acte précédent. Les pièces sont parsemées de chants les plus variés : Entreelied, duo, trio, ïoulements, chansons d'auberge. Anzengruber ne méprisait pas non plus les couplets. Certains critiques se récriaient contre cette pratique. En parlant de *La Revêche,* Julius Bab conseille de jouer une fois cette grande comédie sans les couplets :

> On faciliterait au public de goûter la pièce ; car les meilleurs habitués de nos théâtres ne peuvent guère se décider aujourd'hui, en voyant des pièces à couplets, à apprécier un art qui, par sa finesse psychologique et sa grandeur humaine, est à peu près au niveau de celui de Shakespeare (20).

De même, Anzengruber sacrifia toujours au vieux comique populaire. Dans *Le Curé de Kirchfeld,* les observations faites par Hansl (21) n'ont pas le temps de choquer. Mais, le professeur dans *La Fiancée Venimeuse* a été vivement critiqué et, parmi les pièces viennoises, *Hors de l'Ornière de l'Habitude* s'est vu traiter « d'idiotie théâtrale » (22).

*
**

(18) Entrelied, I, 8 ; Duett, I, 10 ; Ritornell, II, I ; Couplet, III, 8 ; chant final.

(19) Chez un notaire, I ; Parc d'usine, I, 6 ; Chambre d'hôtel, I, 10; Petit jardin, II, I ; Une Salle, II, 3; Boudoir, II, 9 ; Pièce dans la maison d'un industriel III, I ; Petit jardin (comme dans II, I), III, 5 · Salle de machines d'une usine, III, 9.

(20) J. Bab ; *Anzengruber,* pp. 38-39.

(21) *Œuvres,* II, 29.

(22) Konstitutionnelle Vorstadtzeitung, décembre 1879.

Anzengruber allait encore plus loin dans son conservatisme littéraire. Il ne reculait ni devant les moyens violents, ni devant l'emploi du hasard, ni devant le sentimentalisme suranné.

Dans *Le Paysan Parjure*, nous sommes témoins d'une chasse à l'homme (23). L'orage gronde. Des éclairs sillonnent le ciel. On entend et on voit la chute de la malheureuse victime, pendant que la musique joue un furioso (24). A l'acte III, nous assistons à la mort de Ferner, frappé d'apoplexie en pleine scène (25). Des coups de fusil retentissent aussi dans *Roc et Acier* où une bataille en règle s'engage. Un gendarme est blessé et, sous nos yeux effrayés, une balle mortelle frappe le rebelle des montagnes (26).

Anzengruber ne se trompe pas en se disant « un auteur qui fouette les nerfs » (27). Dans *Le Quatrième Commandement*, quand le jeune Schalanter tue son adjudant (23), il nous fournit un autre exemple de son art de faire frissonner. Dans *La Main et le Cœur*, Catherine tombe dans un gouffre, tandis que son second mari — la scène, cette fois, ne se passe pas devant nous — égorge le premier mari de Catherine (29). Même *La Ferme sans Fermier*, nous réserve des minutes d'émotion violente. Un gros orage éclate. On entend des coups de tonnerre. La tempête mugit. Le lac, tout près, est déchaîné et, sur ce lac, lutte, ou agonise déjà, l'homme qu'Agnès a sciemment envoyé à la mort. Des débris d'une barque sont jetés au rivage. Il n'y a pas de doute, Léonhard a péri (30).

***

Erreur ! il n'est pas mort. Notre inquiétude a été inutile. Leonhard est sauvé, bien sauvé, la « chance » l'a favorisé.

---

(23) *Œuvres*, III, 79.
(24) *Œuvres*, III, 81.
(25) *Œuvres*, III, 90.
(26) *Œuvres*, III, 266.
(27) *Briefe*, II, 237.
(28) *Œuvres*, V, 219.
(29) *Œuvres*, III, 168 et s.
(30) *Œuvres*, III, 161 et s.

Le hasard intervient souvent dans les pièces d'Anzengruber pour faciliter, guider ou corriger le cours du drame. Hell, dans *Le Curé de Kirchfeld* se trouve sur le chemin de Finsterberg le jour où celui-ci voudrait lui donner une petite leçon. On dirait qu'il suffit de penser à tel personnage pour qu'il paraisse sur la scène. « C'est mon ange gardien qui t'amène » (31), dit Kreszenz au Curé dans *La Ferme sans Fermier;* et comme celui-ci voudrait parler à Léonhard, ce dernier se présente à l'instant « comme le loup dans la fable » (32). La même formule avait déjà été employée précédemment (33). Ailleurs, on a besoin d'Andrä : déjà il entre; on n'a qu'à prononcer son nom, et le voici « en chair et en os » (34). Le maître-valet salue Vroni, dans *Le Paysan Parjure,* par ces mots : « Tu arrives à point, car j'ai à te parler » (35). On a besoin de Catherine, dans *La Main et le Cœur,* mais « Tenez ! la voici » (36).

Ces coups de hasard, parfois, se multiplient dans la même pièce. Dans *Le Quatrième Commandement,* c'est à point nommé, tout un défilé des vieilles connaissances du premier acte, devant la maison de Stolzenthaler : Les Schalanter, Frey, Hedwig, Stolzenthaler en personne se montrent successivemnt au même endroit. Véritable conjuration du sort, d'où sortira une terrible tragédie.

L'auteur semble admettre des lieux géométriques de la destinée. « En voilà un que je ne voudrais pas rencontrer », dit le jeune Schalanter à son père, en apercevant son adjudant ; les deux se cachent. Frey approche et, à l'endroit fatal, retrouve Hedwig, son ancienne fiancée ; tout un passé se réveille ; et leur secret, sans qu'ils le sachent, est révélé aux guetteurs, et à leur tour, ceux-ci le révéleront, toujours au même endroit, à Stolzenthaler, mari d'Hedwig qui ne tardera pas à paraître (37).

Dans *Vieux Viennois,* Kernhofer, pêchant sur les bords du Da-

(31) *Œuvres,* II, 112.
(32) *Œuvres,* II, 113.
(33) *Œuvres,* II, 11.
(34) *Œuvres,* II, 233.
(35) *Œuvres,* III, 5.
(36) *Œuvres,* III, 135.
(37) *Œuvres,* V, 189.

nube, et caché derrière un buisson, surprend « par hasard » (38) — le secret de la fille, ensuite celui de la femme de Käsmeier. Au moment de quitter cet « endroit troublé par un éternel va et vient » (39), il rencontre Käsmeier lui-même, se rendant en ville sans deviner que le bonheur de son foyer est en jeu : Mais, au carrefour de la destinée, Kernhofer, deus ex machina, ira détourner la catastrophe et sauver l'honneur d'un brave Viennois de ses amis.

La liste ne s'arrête pas là : Dans *La Tache sur l'Honneur*, au moment où Franzl sort un instant de l'auberge pour prendre l'air, elle surprend Hubmayer en train de commettre un vol. Elle veut l'en empêcher. En colère, le vagabond crie à Franzl qu'elle aussi a été en prison. Apparaissant au même moment, Andrä Moser apprend ainsi avec stupéfaction le passé déshonorant de sa nièce. Dans *Le Curé de Kirchfeld*, Wurzelsepp, lui, guetteur volontaire, rôde autour du presbytère où il a la chance d'écouter la conversation compromettante de Hell avec Annerl (40).

Dans un tel théâtre, on ne sera pas étonné de trouver la lettre révélatrice. Dans *Le Paysan Parjure*, quand Vroni a perdu l'espoir de pouvoir un jour prouver les prétentions de sa famille sur le Kreuzweghof, on découvre, dans un vieux livre de prières, le petit document qui remplace le testament brûlé (41). Dans *Le Ver Rongeur*, vers la fin de la pièce, quand Grillhofer ne semble plus avoir de raison de vivre, quand, désespérant de retrouver son enfant, il regarde le cimetière en face de sa maison et supplie Dieu de l'appeler près de lui, Liesel vient frapper à la porte et transmet au vieux paysan une lettre qui la reconnaît comme sa fille (42). Dans *Vieux Viennois*, une lettre compromettante pour l'honneur d'une femme crée, pendant un instant, les plus vives émotions, mais peut être remplacée, grâce à une ruse, par une autre qui arrange la situation (43).

---

(38) *Œuvres*, V, 243.
(39) *Œuvres*, V, 262.
(40) *Œuvres*, II, 55 et s.
(41) *Œuvres*, III, 39.
(42) *Œuvres*, IV, 168.
(43) *Œuvres*, V, 335.

Comme dans *Le Ver Rongeur,* se trouve dans *Roc et Acier* une reconnaissance d'enfant. Mais tragique, cette fois. Les papiers découverts par les gendarmes dans les poches d'Einsam prouvent que celui-ci est le fils d'Eisner, l'homme qui a donné l'ordre de tirer sur son propre enfant (44). Une lettre mal interprétée fait croire au suicide de Poldl et d'Agerl, dans *Double Suicide* (45). *Le Quatrième Commandement* contient également son histoire de lettres dans l'action Hedwig-Stolzenthaler (46), et, dans *La Fille de l'Usurier,* l'auteur se sert d'une lettre sanglante pour créer un moment d'émotion à une fin d'acte (47). Par surcroît, la même pièce, où abondent les les procédés chers aux pièces populaires, se termine par une reconnaissance d'enfant (48).

*
**

Le tribut payé à la littérature « populaire » se montre également dans certains passages, dont le sentimentalisme exagéré ne laisse pas d'étonner. Dans *Le Paysan parjure,* le vagabond Jakob Ferner meurt aux sons de la guitare (49). Friedrich Schlögl se sentit blessé par cette scène (50), tellement il abhorrait l'usage de la fausse sensiblerie. Anzengruber, par contre, loin de partager ce point de vue, se déclarait partisan d'une infinie pitié et d'une confiance absolue dans la tendresse de tous les êtres humains.

Dans la même pièce, on désirerait aussi voir exprimer autrement les sentiments de Franz. Celui-ci ne trouve-t-il rien de mieux à demander à Vroni que de planter des roses sauvages sur sa tombe? Mais il n'est pas mourant ; bientôt même il se mariera. En attendant, il s'enveloppe du parfum languissant d'un héros romantique.

On pensera aussi à Hedwig, dans *Le Quatrième Commandement.*

---

(44) *Œuvres,* III, 173.
(45) *Œuvres,* IV, 264.
(46) *Œuvres,* V, 196 et s.
(47) *Œuvres,* V, 100.
(48) *Œuvres,* V, 142.
(49) *Œuvres,* III, 40.
(50) *Briefe,* I, 149.

Un mal mystérieux le dévore, comme l'héroïne de *La Dame aux Camélias*. Certes, elle a souffert. Son enfant est mort tout jeune : enfant d'un père débauché (51). Mais, surtout, son cœur a été bafoué. Elle se croit prostituée par son mariage. A Josepha Schalanter, fille des rues, qui vient la voir, elle offre une rose blanche, détachée d'un bouquet défraîchi : « Prenez-la... elle est fatiguée... pâle... fanée... comme vous et moi ! Nous sommes toutes les deux des femmes vendues ; à un ou à plusieurs hommes, peu importe ! » Et la prostituée saisit la main d'Hedwig pour y appuyer ses lèvres (52). Comme c'est vieux jeu !

Pitié sociale, tendresse infinie, que de belles œuvres n'avez-vous pas inspirées ! mais aussi combien de pages faibles n'avez-vous pas laissées dans la littérature du XIX^e^ siècle !

Thérèse, la fille-mère, dans *La Ferme sans Fermier*, vient trouver la riche Agnès, qu'elle prie d'accepter son enfant, pour en faire un homme irréprochable ; car, elle — la mère — se sait incapable de l'élever honnêtement, quoiqu'elle ait « prié et pleuré beaucoup ». Agnès l'écoute, les mains jointes, comme pour une prière. Thérèse l'implore, la supplie, se déclare prête, s'il le faut, à se traîner jour et nuit devant le portail de la ferme. Agnès cède : l'enfant de la fille-mère sera le sien ; un jour, il héritera de tous ses biens. Thérèse ne se connaît plus de joie. A plusieurs reprises, dit le texte, elle baise l'ourlet de la jupe d'Agnès et, avant de partir, elle demande à la grande bienfaitrice de l'embrasser, rien qu'une fois. « Que la bénédiction du ciel descende sur toi ! » (53)

C'est de l'art populaire, tout à fait dans le ton d'un siècle ivre d'effusions et de générosité. Orphelines, fille-mères, prostituées sont invitées à venir s'asseoir à la grande table de la vie, où commencent la fête de la fraternité et la communion des âmes. Les nobles tendances du romantisme se joignent ainsi aux vieilles aspirations des masses populaires, à leur rêve d'un bonheur cru réalisable dans une société réformée. Anzengruber le partage, ce vieux rêve des

(51) *Œuvres*, V, 191.
(52) *Œuvres*, V, 231.
(53) *Œuvres*, II, 177.

déshérités. Nul n'osera contester sa sincérité ; mais, de ce sentimentalisme, la distance n'est pas longue, parfois, qui le sépare des procédés à effet. Et on n'a pas manqué de reprocher à Anzengruber de les rechercher.

On citera, toujours avec succès, tel passage de *La Fille de l'Usurier*, où l'auteur s'est rendu coupable d'une regrettable méprise ; Ferdinand, installé au piano, fait chanter à Mathilde une chanson sur le thème de l'amour trompé (intervention de la musique et du chant). Puis, Ferdinand sort de sa poche une feuille tachée de sang, criblée de balles, et la montre à Mathilde qui s'évanouit (54). On ne saurait affirmer qu'une telle trouvaille soit du meilleur goût. C'est de l'art populaire, au mauvais sens du mot.

Que l'on relise, par contre, les scènes mélodramatiques, où l'auteur produit dans les cœurs des effets vraiment mystérieux. Telle la scène III de l'acte IV du *Curé de Kirchfeld*, où les luttes d'un homme durement éprouvé se déchaînent une dernière fois avant de s'apaiser — sous la puissance des sons de l'orgue, diffusés par l'église voisine — dans un sursaut énergique ,vers l'accomplissement du devoir. Telle, aussi, la scène du *Ver Rongeur*, où Grillhofer, angoissé à l'idée du danger couru par son enfant, supplie le ciel de mettre fin à ses jours et de se boucher les oreilles si l'enfant, encore en vie, maudissait son père (55). Ici, nous avons affaire à un grand artiste, dont le mérite indiscutable a été, précisément, de se servir d'instruments vieux et démodés, pour en faire jaillir des mélodies magiques.

(54) *Œuvres*, V, 99.
(55) *Œuvres*, IV, 163.

CHAPITRE II

Premières réactions d'un tempérament d'artiste

Il nous fallait ainsi passer en revue toutes les servitudes dont son œuvre dramatique porte la marque, pour que nous puissions maintenant apprécier à sa juste valeur l'originalité artistique de Louis Anzengruber.

Peu importe que le dramaturge se soit mis à l'école chez celui-ci ou chez celui-là, qu'il ait étudié Nestroy, Kaiser, les Français, que telles de ses pièces fassent penser à Molière, à Sardou, à Feuillet, à Augier, à G. Sand ; telles autres à Aristophane (*Lysistrata*) (1), à Machiavel (*La Mandragore*) (2). Que doit-il à tous ces maîtres ? La critique s'en souciera peu, heureuse de le voir, de bonne heure, chausser ses propres cothurnes. Seule compte — pour parler avec lui — la façon personnelle d'exécuter le travail (3).

Or, l'œuvre d'Anzengruber peut revendiquer cet honneur. Ses personnages se feraient reconnaître entre mille. Sa technique, frappée au coin de son talent, se révèle impossible à contrefaire. On a beau rechercher la filiation de ses créations : il s'éloigne autant du théâtre populaire que des Français, pour être lui-même : Louis Anzen-

(1) *Analphabètes.*
(2) *Fiancée Venimeuse.*
(3) *Briefe*, I, 129.

gruber, apparition unique sur les tréteaux des faubourgs de Vienne et dans le théâtre allemand tout court.

Ses pièces, cependant, appartiennent bel et bien au théâtre populaire viennois ! Lui-même n'a cessé de le proclamer. Mais elles ne peuvent se confondre avec les produits médiocres dont le peuple de Vienne s'était si longtemps réjoui. Anzengruber domine, à perte de vue, cette pitoyable littérature dramatique, rendue viable, pour quelque temps seulement, grâce à des acteurs remarquables dont la capitale des Habsbourg avait toujours été riche. Il a pris racine dans ce taillis par le hasard de sa naissance. Etant de la nature des chênes vigoureux, il n'a pas tardé à élever hardiment sa cime vers les nues.

La première œuvre d'Anzengruber admise sur une scène de Vienne fut littéralement un événement. *Le Curé de Kirchfeld* visait haut ; la commune mesure lui répugnait. Un homme de théâtre allemand, célèbre en 1870, Heinrich Laube, dans un compte rendu précieux, nous a conservé l'impression du moment. Grâce à lui, nous assistons à l'entrée en scène d'Anzengruber. Non, cette pièce n'était pas comme les autres.

« C'est une représentation bien curieuse qui a lieu tous les soirs au théâtre An der Wien », écrit Laube.

« Curieuse esthétiquement et politiquement. Esthétiquement : car la pièce populaire s'enrichit ici d'idées et de traits délicats et profonds ; à côté d'abstraction laissées à l'état brut, on assiste à des scènes pleines de vie, conçues par un talent original. Grâce à ces scènes réussies, des transitions sont rendues possibles, que la raison des gens simplement raisonnables n'aurait su imaginer, car elles ne sont accessibles qu'au vigoureux naturel populaire.

« Politiquement : Les questions les plus délicates du parlement — ayant pour objet la religion — surgissent tout à coup devant la masse des spectateurs, sans crier gare, et, déjà, revêtues de chair et d'os ; mais le public les comprend si bien qu'on est obligé de se retourner, étonné, vers les dernières galeries, pour voir si les gens de là-haut ne sont pas les vieux habitués du Burgtheater, aujourd'hui presque tous disparus, capables de saisir la moindre pointe de chaque scène, aussi discrète soit-elle, et, pour parler le jargon de la Bourse, d'escompter la scène entière avant de la voir jouée. Mais non ! on n'aperçoit vraiment, là-haut, que le soi-disant peuple : c'est lui qui comprend si bien et si vite cette pièce de théâtre où l'on parle de religions mixtes, de mariage mixte et de la jeune idée de la nécessité du mariage des prêtres. Bien plus : on n'a même pas besoin de leur en parler;

une pause, un regard, le moindre signe mimique, suffisent à ces galeries qui formulent la pensée avant de l'entendre exprimer sur la scène.

Deux choses vous frappent brusquement dans un tel spectacle ; d'abord, les questions politico-religieuses (mieux : les questions politiques concernant l'Eglise) non seulement vivent dans le peuple, mais sont déjà tout à fait mûres, du moins dans ce peuple-ci, sur ces galeries-ci. Et puis, l'expression souvent employée du pouvoir magique du théâtre n'est pas vide de sens : le théâtre possède vraiment un pouvoir qui manque à la littérature écrite. Ce pouvoir, naturellement, agit le plus fortement dans une pièce d'actualité où idées, problèmes et désirs du jour sont effleurés, sinon traités, comme par exemple dans **Le Curé de Kirchfeld** (4).

Dans une longue analyse, Heinrich Laube passe toute la pièce en revue, acte par acte, scène par scène. Nul doute que l'entreprise d'Anzengruber doive être considérée comme réussie. Le peuple comprenait, approuvait, applaudissait à tout rompre. Même le début de la pièce — d'après le jugement de Laube, « aride et brutalement détaché du reste » — plaisait aux masses des spectateurs.

Cette communion dans l'enthousiasme fit vraiment du *Curé de Kirchfeld* une œuvre populaire. Anzengruber n'avait osé qualifier ainsi sa pièce qu'après de longues hésitations (5). Laube partageait ses scrupules.

Si le **Curé de Kirchfeld**, écrit-il, est devenu néanmoins une pièce populaire, la meilleure même depuis une série d'années, il le doit à son sujet, manifestement fait pour émouvoir l'âme du peuple ; il le doit, aussi, aux nobles idées morales dont le cœur de l'auteur est rempli ; il le doit, enfin, au talent sain de l'écrivain, révélé dans des scènes décisives (6).

Mais par sa technique, le *Curé de Kirchfeld* différait du modèle traditionnel.

L'action du *Curé de Kirchfeld*, constate un critique (7), se développe en ligne droite et — phénomène tout à fait singulier sur le théâtre populaire — découle exclusivement des caractères et de leurs données psychologiques. La discipline interne, la concision dramatique, la sévérité dans l'élimination des éléments purement déco-

(4) *Œuvres*, II, 308.
(5) *Briefe*, I, 119.
(6) *Œuvres*, II, 313.
(7) Rommel dans *Œuvres*, II, 413.

ratifs donnent au *Curé de Kirchfeld* son aspect tranchant au milieu des pièces populaires du genre habituel.

C'est un arbre dont les branches ne s'étendent pas en largeur, note Laube... La pièce populaire exige une plus grande extension de ses parties, à l'instar du peuple, idée vaste et variée (8).

Ces constatations font toucher du doigt le point de départ d'Anzengruber dans sa réforme technique de la pièce populaire. Si tous les éléments traditionnels du théâtre populaire : mélodrames, épisodes, chants et musiques sont conservés, on les voit tous soumis à une ferme volonté de discipline. La multiplicité se subordonne à une loi commune, partout présente. En cela se manifeste l'artiste. « L'œuvre d'art est une tentative vers l'unique, elle s'affirme comme un tout, comme un absolu » (9 *a*). L'artiste élague l'arbre touffu par un besoin constant de clarifier et d'harmoniser.

J'ai toujours le coup d'œil pour saisir les particularités d'un lieu et d'un milieu environnant (écrit Anzengruber à Duboc). Mais je débarrasse immédiatement le tableau des éléments accessoires, malgré leur tendance obstinée à foisonner (9).

Cet effort de discipline, nous le découvrons jusque dans les chants et dans la musique ; nous le découvrons dans ce lit de l'action : les unités de temps et de lieu ; il se révèle dans l'action elle-même et dans les épisodes les plus lointains.

***

En principe, toute pièce populaire d'Anzengruber est précédée d'une ouverture destinée à préparer l'atmosphère de la pièce. Dans *Le Curé de Kirchfeld*, Anzengruber prescrit que des fanfares terminent l'ouverture avant le lever du rideau : il prépare ainsi l'entrée en scène de Finsterberg en costume de chasse. La fin de l'ouverture des *Analphabètes* donne des figures musicales, du genre de celles jouées dans les églises, mais, peu à peu, dominées par de joyeux

(8) *Œuvres*, II, 313.
(9 *a*) H. Focillon : *Vie des formes* (Paris, Alcan, 1939, p. 1).
(9) *Briefe*, I, 291.

chants paysans : c'est l'annonce symbolique de la victoire de ce monde sur les arrière-mondes, idée centrale de la pièce. Dans *Roc et Acier,* avant le lever du rideau, l'orchestre prélude aux stances victorieuses de Tomerl : un ouragan passera sur le village, mais les jeunes, dont Tomerl, résisteront à la tempête.

La musique intervient également à la fin des actes et à la fin de certaines scènes. Ce n'est pas le moment de discuter, ici, le pour ou le contre de pareils usages, objets de nombreuses discussions (10). Anzengruber partageait l'opinion de Laube, selon laquelle la musique d'entr'acte, si elle n'existait pas, devait être inventée (11), et il se servait fréquemment de ce moyen, puisant à toutes les sources, afin d'associer tous nos sens, toutes les fibres de notre cœur à la fête du drame.

L'orchestre est censé s'intéresser aux faits et gestes des personnages. — Nous dirons ailleurs comment Anzengruber a essayé avec succès de faire revivre, dans la foule paysanne, certaines fonctions du chœur antique. — Dans *Le Paysan parjure,* quand Jacob meurt, la musique intervient pour reprendre la chanson préférée du pauvre dévoyé (12). — Dans *La Fille de l'Usurier,* quand Mathilde quitte son père, l'orchestre répète en pleine scène le chant de l'héroïne, en ralentissant les sons, comme dans un mélodrame ; ensuite Œhrlein, abandonné, exprime ses plaintes ; l'orchestre lui répond, énergique, impitoyable, décisif; les adieux de Mathilde ne seront suivis d'aucun retour (13). Dans *Le Curé de Kirchfeld,* Annerl vient de quitter son village natal pour gagner son pain chez des étrangers. Elle sera placée chez un curé. Aussitôt, Sepp prédit l'issue fatale de la rencontre de Hell et d'Annerl. Mais quand le rideau tombe, une musique gaie, courte et entraînante se fait entendre, comme pour dire : la nature triomphera ; le vœu le plus solennel ne pourra en arrêter la joyeuse marche. Dans *Le Quatrième Commandement,* quand le premier acte a montré trois familles différentes, dont les enfants sont arrivés au moment de faire leur propre vie, les Schalanter s'offrent une petite fête : comme l'avenir est

---

(10) Voir A. Büchner : *Zu L. Anzengrubers Dramatechnik,* p. 71.
(11) Rudolf Tyrolt : *Allerlei von Kunst und Theater,* 1908, p. 78.
(12) *Œuvres,* III, 41.
(13) *Œuvres,* V, 130.

prometteur ! Ce sont des cris de joie, des rires, des chants, et l'orchestre partage ce bonheur ; mais le verre de Martin se casse en trinquant ; le rideau tombe rapidement ; l'orchestre, immédiatement, imite le son du verre qui se brise, avant de commencer la musique d'entr'acte (14).

Ainsi, la musique fait partie intégrante des pièces d'Anzengruber. Quoique intermittente, elle est plus qu'un simple décor, plus qu'un passe-temps pour l'oreille. Elle souligne et approfondit les impressions reçues : elle doit collaborer avec l'auteur.

Cette intention se manifeste de la façon la plus frappante dans le mélodrame (15). Il s'agit là aussi d'un héritage. Les pièces de Prüller y recouraient souvent. Mais l'instrument emprunté a été perfectionné par Anzengruber qui croyait éviter, par ce moyen, « le réalisme trop réaliste » (16). La vie, même douloureuse, est ornée de franges de poésie, et au fond de tout événement coule une musique joyeuse ou triste, cristalline ou trouble. Ceux qui ont l'oreille fine la perçoivent. Le mélodrame la capte, l'amplifie discrètement pour verser ses murmures mélodieux ou ses sursauts passionnés dans les flots des événements représentés.

Le même raisonnement justifie les chants, si fréquents dans le peuple. On ne saurait imaginer une noce paysanne sans chants. Un pèlerinage muet serait une rareté. Dans *Le Curé de Kirchfeld*, Anzengruber nous montre une noce et un pèlerinage ; deux cortèges pittoresques, qui se croisent. On assiste alors à une rivalité de deux clans, de deux mondes : les enfants de la joie et les rêveurs d'au-delà. Qu'on s'imagine le mélange — évidemment osé — des cantiques de contrition et des joyeux « Heirassa » de gens en liesse. Et dans *Le Ver Rongeur*, alternent aussi les cantiques de Dusterer et de Grillhofer avec les chants insouciants de Liesel, jusqu'à ce que triomphe l'hymne à la joie (17).

La chanson d'auberge joue naturellement un rôle de premier plan. Mieux que toute autre, elle évoque pour nous le paysan autrichien,

---

(14) *Œuvres*, V, 183.
(15) *Œuvres*, II, 87, III, 81, 82, 90 ; IV, 56, 163 ; V, 130.
(16) *Briefe*, II, 164.
(17) *Œuvres*, IV, 112, 124.

ce paysan attablé avec ses amis, le dimanche ou les jours de semaine, après son travail, pour boire une chopine de vin. Cette atmosphère d'auberge est indispensable dans la plupart des pièces villageoises. Il n'était pas possible de montrer les paysans en train de travailler. Etres grégaires, leur intérêt augmente quand on les considère à la fois en foule et en liberté complète, c'est-à-dire au cabaret. Là résonnent leurs bruyantes discussions ; là éclatent leurs querelles ; là ils crient, jurent et chantent.

Le paysan des Alpes aime le chant. Et les chansons d'amour ne manquent pas dans son répertoire, comme bien on pense (18).

Anzengruber n'a garde de l'oublier. Bua et Dirndl apparaissent à tout bout de champ, dans ses pièces, comme dans la vie, mais il n'y a pas que l'amour qui se chante : les railleries, les moqueries, et jusqu'aux rosseries ont leurs rimes et leurs mélodies, improvisées d'ailleurs, comme il sied à un peuple artiste. Elles donnent aux pièces paysannes d'Anzengruber un cachet et un coloris inoubliables (19). Comme tout cela semble naturel ! Rien qu'à lire ces chansons, et ces paysans vivent devant nous, en chair et en os, avec leurs costumes et leurs chapeaux tyroliens ; les jeunes sautant, roulant, raillant, le regard gai, audacieux, frondeur ; les jeunes, bien entendu ! les vieux, eux, ne chantent plus ; leurs femmes les ont intimidés, et la vie les a assagis (20).

Dans les pièces paysannes, le chant trouve encore un autre emploi, comme Entréelied. D'après l'usage, les actrices principales, parfois aussi les acteurs principaux, se présentaient en chantant. Leurs chants pouvaient traiter de sujets variés, à l'instar du couplet ; c'était alors du bavardage mis en musique. Anzengruber s'élève contre cette pratique. Chez lui, le chant d'entrée commence la peinture d'un caractère et, comme il s'agit souvent de jeunes filles (Annerl, Liesel, Agerl), il fait entrer dans la pièce, sous la magie des sons, ce rayon de soleil de l'élément féminin qui fera éclore

(18) *Œuvres*, III, 47, 62, 224, 225, 267 ; III, 4, 65 ; IV, 13, 123, 195, 226, 261, 291, 306, 348, 445.

(19) *Œuvres*, II, 197 ; III, 22, 188, 224 ; IV, 56, 65, 175, 195, 366, 429, 451.

(20) *Œuvres*, II, 194 ; IV, 45.

le drame dont l'évolution se verra placée, précisément, sous la protection de la bonne fée qui vient de faire son apparition (21).

Pour les pièces viennoises, la possibilité d'employer le chant dans des conditions vraisemblables était beaucoup plus limitée. Manifestement, sur ce point comme sur d'autres, la pièce paysanne occupait une place privilégiée. Néanmoins, fidèle à la tradition, Anzengruber n'abandonnait pas le chant, quand il transportait l'action à la ville, mais il s'efforçait, là aussi, de le subordonner aux nécessités de la pièce. Et plutôt que de faillir à cette tâche, il l'élimina complètement, comme dans *Un Coup de Poing* et dans *Le Quatrième Commandement* (22).

Dans *La Fille de l'Usurier*, les trois chants s'intègrent parfaitement dans la pièce (23). Dans *Retour au Foyer*, le cantique et les sons d'orgue entendus de loin, à un moment poignant qui rappelle Faust, agissent sur l'évolution de l'action (24). La seule chanson de la pièce, n'est entonnée qu'après des précautions qui montrent les scrupules de l'auteur : La foire de Noël terminée sur la place, Thomas, marchand de jouets, emballe ses affaires ; l'atmosphère de la fête le pénètre ; une mélodie traverse son esprit ; il la siffle d'abord. Dans l'orchestre, une flûte l'imite timidement. Puis il bourdonne le début de sa chanson ; l'orchestre reprend les quelques mesures, les développe et prépare le chant. Entraîné, Thomas se laisse alors aller à chanter (25).

Anzengruber se montre moins réservé dans *Un Juré, Vieux Viennois, Hors de l'Ornière de l'Habitude*. Une noce, une excursion lui en fournissent l'occasion (26). Et dans *Braves Gens du Faubourg*, les chants forment tout un cycle en l'honneur de la Viennoise, héroïne de la pièce : c'est d'abord l'éloge de la bonne ville de Vienne;

---

(21) *Œuvres*, II, 35 ; IV, 112, 179, 382.

(22) Comme dans *La Ferme sans Fermier* et *La Main et le Cœur*, parmi les pièces paysannes.

(23) *Œuvres*, V, 93, 128, 143.

(24) *Œuvres*, VI, 339.

(25) *Œuvres*, VI, 326.

(26) *Œuvres*, VIII, 265 ; V, 260.

puis une chanson d'amour ; ensuite l'angoisse de la femme qui attend son mari et, enfin, l'hymne à l'amour maternel (27).

Seulement, ces chansons se font parfois longues, et l'auteur n'évite pas le couplet qui apparaît trois fois dans *Hors de l'Ornière de l'Habitude*. Or, le grand défaut du couplet — relique du passé (28) — résidait dans son esprit d'indépendance. Son avantage, car il en avait un, était de permettre à l'auteur d'exprimer ses opinions politiques, de critiquer des abus, à la plus grande joie du public. Anzengruber, qui savait à quoi s'en tenir, y revenait très rarement et avec l'idée d'enfermer l'oiseau volage. Pour le rattacher au fil de l'action, il le fait précéder d'un monologue où il exprime, par exemple, l'idée du bonheur inconstant (29), thème dont le couplet s'empare pour le varier à travers plusieurs strophes; puis la scène se vide, parfois le rideau tombe (30). Le couplet d'Anzengruber s'inscrit donc en marge d'un acte ou d'un tableau.

*
**

Le même désir de discipline se retrouve dans l'organisation du drame lui-même. Précédemment, en examinant les servitudes, nous avons insisté sur la liberté avec laquelle Anzengruber, en subissant l'influence du théâtre populaire, change de décor. Le moment est venu de montrer jusqu'où il se laisse entraîner.

Va-t-il aussi loin que Shakespeare ou, pour rester sur le sol viennois, aussi loin que Raimund ? Chez ce dernier, nous trouvons jusqu'à douze décors dans l'ensemble d'une pièce ; et cinq, six ou sept à l'intérieur d'un acte (31). Jamais Anzengruber n'use d'une telle liberté. *Le Quatrième Commandement* et *Le Paysan Parjure* mis à part, Anzengruber prescrit en moyenne cinq changements de décor par pièce. Dans *La Ferme sans Fermier*, ce chiffre tombe à trois et, dans *La Revêche*, à deux seulement.

---

(27) *Œuvres*, VI, 199, 212, 246, 276.
(28) *Briefe*, II, 61.
(29) *Œuvres*, VI, 132.
(30) *Œuvres*, VI, 135, 184, 243.
(31) Comparez : *La Couronne fatale* et *Le Dissipateur*.

Et ces changements eux-mêmes ont un caractère limité : ainsi *Le Curé de Kirchfeld* qui s'ouvre sur un « paysage alpestre » nous montre ensuite une « chambre agréable » dans un presbytère, puis le «jardin » de la cure. Le troisième acte nous ramène dans la « pièce » citée plus haut et au quatrième nous nous trouvons « près de l'église ». L'action se situe tout entière dans le village que les premières scènes nous ont présenté.

Dans certaines pièces, nous ne nous éloignons du lieu que momentanément, pour un petit voyage de quelques kilomètres. Dans ce cas, il s'agit d'épisodes chargés d'un rôle spécial que nous aurons à déterminer plus loin.

La Revêche représente un maximum d'unification. Les six changements se produisent quand même, grâce à un jeu alternatif : à chaque acte, nous voyons réapparaître les deux décors (I, II; II, I; II, I). Dans *La Ferme sans Fermier*, la scène représente trois fois le jardin derrière la ferme ; une fois, une chambre dans celle-ci ; une autre fois, une hutte éloignée. L'ordre des décors est alors le suivant : I, II, I, III, I.

***

A cette tendance de diminuer le nombre des changements de décor — réaction évidente contre les abus dont le théâtre populaire se rendait coupable — correspond celle de comprimer l'action dans un minimum de temps.

L'action des *Vieux Viennois*, précise Anzengruber, s'engage de bon matin et se termine le soir (33). *Le Ver Rongeur* débute au petit déjeuner et finit au clair de lune. *Un Coup de Poing* commence l'après-midi et s'achève le lendemain matin (34). *Le Paysan Parjure* va du dimanche matin à l'aurore suivante. Un jour et une nuit, telle est aussi la durée de *La Ferme sans Fermier* (35), de *La Fiancée Venimeuse* (36), de *Retour au Foyer* (37), et de *Hors de l'Ornière de*

(33) *Œuvres*, V, 238.
(34) *Œuvres*, VI, 2.
(35) *Œuvres*, II, 102.
(36) *Œuvres*, IV, 268.
(37) *Œuvres*, VI, 286.

l'Habitude. *La Revêche* (38), *Roc et Acier* (39), *La Tache sur l'Honneur* (40) et les *Analphabètes* qui vont de l'après-midi au lendemain soir, ne dépassent que légèrement les vingt-quatre heures. *La Main et le Cœur* et *Double Suicide*, par contre, s'étendent sur un minimum de deux jours.

Que d'événements dans un laps de temps si restreint ! Les vingt-quatre heures du *Paysan Parjure* fourmillent de faits sensationnels. La nuit est encore plus mouvementée que le jour. Mais du reste, le spectateur, entraîné par le jeu, se donne-t-il la peine de contrôler la durée réelle ? Au théâtre, où règne l'illusion, l'auteur assemble les faits épars, comme on glane des fleurs dans les champs pour en faire un bouquet multicolore. *Le Paysan Parjure* en est un, cueilli le long de la vie humaine.

Considérés rétrospectivement, les événements se resserrent, se touchent. Les intervalles disparaissent. Les faits saillants se succèdent dans une seule « journée dramatique ». Tout semble se passer comme dans le récit d'une longue vie, raconté d'une haleine. Espacées dans la réalité, les rencontres, une fois transposées au théâtre, peuvent se suivre rapidement, coup sur coup même ; le tout, comme on le voit, est une question d'optique.

Ainsi s'explique l'utilisation des « hasards » au théâtre. Ceux-ci, d'ailleurs, diffèrent par leur origine et leur emploi. Nés de l'arbitraire, ils surprennent et compromettent l'illusion théâtrale. Dans l'œuvre d'Anzengruber, par contre, ils servent de chaînons logiques dans le déroulement de l'action. Ils produisent l'effet d'actes simplement rapprochés dans le raccourci de la vision théâtrale. Le « hasard » ainsi conçu est donc un fait vraisemblable, dépouillé de son espace réel, utilisé comme pion sur l'échiquier d'une action et, par conséquent, comme un moyen remarquable de condenser le drame.

***

(38) *Œuvres*, IV, 370.
(39) *Œuvres*, III, 178.
(40) *Œuvres*, II, 182

Même procédé dans *Le Quatrième Commandement*, qui découpe hardiment, sur le canevas de la vie, les rencontres fatales, pour les isoler avec habileté et mettre en relief les carrefours où des forces hostiles sont appelées à se croiser. Seulement, les destinées décrites par l'auteur sont, cette fois-ci, plus nombreuses. Si elles se voient encore groupées autour d'un axe commun (cohabitation sous un même toit, contacts journaliers, frôlements et heurts), l'intérêt se trouve dispersé sur trois familles différentes, considérées chacune comme une destinée dramatique, trois actions complètes se déroulant parallèlement, faiblement reliées entre elles.

Il n'était point possible, de condenser une telle abondance de vie dans le délai d'une seule journée dramatique. La masse des matières s'y opposait. C'est pourquoi Anzengruber adopte la méthode de petits tableaux dramatiques, enchâssés dans un drame d'ensemble, avec, ça et là, des interruptions dans la durée (41).

A la fin de la liste des personnages, l'auteur du *Quatrième Commandement* signale que « les événements du deuxième et du troisième acte se passent un an après ceux du premier, en une seule journée allant du milieu de l'après-midi au soir, tandis que le quatrième acte se passe quelques jours après ». Précaution inutile ! L'intérêt des problèmes, le charme des personnages, la force suggestive de la peinture entraînent le spectateur, d'un bout à l'autre de la pièce, à travers plusieurs étapes, lesquelles peuvent apparaître au lecteur méticuleux comme autant de journées séparées, mais qui sont, comme les « hasards », resserrées sur le théâtre par un admirable effet de l'art.

Nous nous écartons ainsi du drame habituel, miroir d'un conflit unique. Ce que *Le Quatrième Commandement* nous offre, ce sont des « tranches de vie ». Une coupe horizontale très large est pratiquée ici à travers l'existence de plusieurs familles, juxtaposées par le

---

(41) Les événements du *Quatrième Commandement* s'espacent sur une année entière (*Œuvres*, V, 146) ; ceux de *La Fille de l'Usurier*, commencés en 1866, se terminent en 1872 (*Œuvres*, V, 57) ; ceux de *Braves Gens du Faubourg* se répartissent sur dix-sept ans environ. Ces trois pièces occupent une place à part dans la technique de Louis Anzengruber : ce sont des essais curieux, des exceptions.

hasard de la cohabitation. Des groupes d'individus sont montrés, poursuivant leurs folles aventures et, l'heure de l'épreuve venue, gravissant chacun leur calvaire.

⁂

L'idée était proche d'entreprendre aussi une coupe verticale, en déroulant devant nous, dans le cadre d'une seule pièce, les grandes périodes successives d'une vie, d'une famille, d'un groupe. Un auteur audacieux ne devait pas résister à la tentation. En effet, quand l'occasion s'en présenta, deux ans après *Le Quatrième Commandement*, Anzengruber écrivit cette autre curieuse pièce viennoise : *Braves Gens du Faubourg*.

Le titre de cette œuvre, dont le plan remontait à 1872 (42), devait changer trois fois ; d'abord : *Une Fille du Peuple*, ensuite, en septembre 1879 : *Ecole pour Jeunes Filles, Epouses et Mères* (43), pour en venir à *Braves Gens du Faubourg*. Le deuxième titre était le plus caractéristique des intentions morales et techniques de l'auteur. En effet, la pièce plaçait au centre de son intérêt une Viennoise modèle, sortie du peuple et vue aux trois moments les plus importants de sa vie. Trois tableaux (44), chacun précédé d'un titre et d'une liste de personnages, c'est-à-dire formant un tout.

Fier de son œuvre, Anzengruber précisait que sa pièce ferait gémir les directeurs des théâtres de cour qui n'auraient rien de comparable à offrir au public (45). Mademoiselle Geistinger, en la refusant, déçut les grands espoirs de l'auteur. Celui-ci pouvait en souffrir d'autant plus cruellement que, deux ans après, une opérette française, incarnant exactement la même idée — il s'agit de *Lili*, écrite pour Madame Judic par Hennequin et Millaud — fit effectivement fureur dans tous les théâtres européens (46). *Braves Gens du*

---

(42) *Briefe*, I, 168.

(43) *Briefe*, II, 57.

(44) Les actes sont remplacés par des tableaux, comme dans *La Fiancée Venimeuse*.

(45) *Briefe*, II, 58.

(46) *Lili* fut donné à Paris, pour la première fois, le 10 janvier 1882. *Braves Gens du Faubourg* était de 1879. Ces dates contredisent les suppositions de Bolin, dans *Euphorion*, t. IX (1902).

Faubourg, par contre, dut attendre jusqu'en 1892 pour être joué.

La critique nota le défaut d'unité d'action. Or, Anzengruber se souciait fort peu, dans cette pièce, de ce qu'on a coutume d'appeler ainsi. Son regard était captivé par un caractère, non en évolution, mais comme figé dans sa perfection. Avant que le rideau ne tombe pour la dernière fois, Mittler, plein d'admiration, demande à sa femme de lui révéler le secret de son admirable caractère. Amalie lui répond ces paroles, qui sont la devise de toutes les braves gens : « C'est simple. On reste comme on est. » (47) Le but de la pièce d'Anzengruber était d'illustrer, sur la scène, le bien fondé de ce modeste principe d'honnêteté.

En attendant, nous voilà bien éloignés des règles sévères d'Aristote. Avec *Braves Gens du Faubourg*, en effet, le drame se décompose. Les actes revendiquent l'indépendance. La pièce finit par ne plus être qu'un chapelet d'épisodes au milieu desquels se dresse, fière, immaculée, la belle héroïne, c'est-à-dire l'exigeante actrice, aux pieds de laquelle se courbe, depuis des années, la foule viennoise en admiration. Et pourtant, même dans cette pièce, même dans cette mosaïque de petits faits, il est facile de retrouver l'effort d'unification, le besoin de clarifier, de simplifier et de condenser, la réaction constante contre les abus dont souffrait le théâtre populaire.

---

(47) *Œuvres*, VI, 283.

CHAPITRE III

Conception de l'action

Braves Gens du Faubourg, par les reproches que la critique adressait à cette pièce, soulève une des questions les plus curieuses auxquelles la technique d'Anzengruber donne lieu. Cette œuvre ne manque ni d'unité, ni d'action, mais son intrigue, loin d'être homogène, est brisée en plusieurs fragments, séparés par de longs intervalles. Environ dix-sept années se sont écoulées entre le premier et le dernier acte. Coupe verticale, nous l'avons dit, où le seul lien est formé par un caractère : Amalie, montrée successivement comme fiancée, épouse et mère. Ce procédé artistique, qui met au centre de l'intérêt un grand rôle de femme, rapproche *Braves Gens du Faubourg* de *La Revêche* et de *La Ferme sans Fermier*, autres pièces de caractères dues, sans doute, autant au culte de la femme, cher à Anzengruber, qu'au désir de créer un rôle de tout premier plan permettant à une actrice célèbre de Vienne de déployer son talent.

Le théâtre populaire viennois, depuis ses débuts, connaissait et pratiquait cette intime collaboration. Parfois, les actrices commandaient des pièces aux auteurs. Tel avait été le cas, précisément, pour *Braves Gens du Faubourg* et pour *La Revêche*.

Le rôle principal de cette dernière pièce convenait si bien au tempérament de Joséphine Gallmeyer qu'il ne peut être ressuscité que par des artistes de grande envergure. D'ailleurs, *La Revêche*, problème ardu pour l'auteur, l'avait été aussi pour Joséphine Gall-

meyer (1). En écrivant le rôle de Hübner Liesel, Anzengruber avait évité consciencieusement de copier les côtés faciles du caractère de l'actrice ; de telle sorte qu'elle s'effraya d'abord des difficultés. Anzengruber dut l'encourager et, à cette occasion, dit ces paroles, qui le peignent admirablement :

Vous êtes capable de jouer des rôles plus difficiles que ceux que vous avez montrés jusqu'ici. Le public ignore encore votre véritable talent (2).

Anzengruber ne se trompait pas. Aidée par de mauvais auteurs, Joséphine Gallmeyer avait tout fait pour déprécier ses dons. Lui la révéla à elle-même, trop tard, hélas ! et la haussa, un instant, à une place digne d'elle.

Le même idéalisme artistique anima Anzengruber, quand il écrivit *Braves Gens du Faubourg* pour Mademoiselle Geïstinger (3).

Ce n'est donc pas l'amuseur qu'il faut chercher dans les œuvres « commandées », mais l'artiste conscient de son talent et de sa mission. Chacune des deux œuvres mentionnées était voulue après mûre réflexion. D'ailleurs, à la différence de *Braves Gens du Faubourg*, *La Revêche* contient une notable évolution de caractères et une intrigue nullement dépourvue de saveur. Dramatiquement, cette pièce — une des meilleures — est donc supérieure à *Braves Gens du Faubourg*, écrite postérieurement. De même, en reculant encore d'une année, *La Ferme sans Fermier* (1876-1877) dépasse à son tour *La Revêche* par la puissance de son action.

Le trait commun aux trois pièces citées, nous le trouvons dans l'apologie de la femme maîtresse de son sort, occasion pour l'ami de se prosterner profondément devant le sexe faible ; pour le moraliste de combattre les préjugés dirigés contre l'une des victimes les plus certaines de la société contemporaine ; pour l'idéaliste de dresser des autels au cœur et à l'esprit féminins tranfigurés ; pour le réaliste, enfin, de saisir mille petits faits dans le portrait individuel de

(1) *Briefe*, II, 28.

(2) *Briefe*, II, 28.

(3) Cette pièce difficile contient notamment, à la fin du deuxième tableau, une scène qu' « aucun bousilleur ne serait capable de concevoir et que, seul, le génie, à qui rien n'est impossible peut écrire » (L. Garghofer, dans *Deutsche Zeitung* du 4 septembre 1892).

chacune des héroïnes. Autant d'aubaines pour le talent original d'Anzengruber, peintre de caractères.

Quoique réduit à la simple destinée d'une femme, le sujet était, dans une certaine mesure, dramatique par lui-même : la femme, en effet, est condamnée à une alerte continuelle, à des combats poignants. Elle doit s'affirmer énergiquement pour échapper à l'écrasement, et vaincre pour ne pas périr moralement. Et il ne s'agit pas là de cas exceptionnels. Il répugnait à Anzengruber de montrer des vies extraordinaires, des intrigantes de marque, des pécheresses défrayant la chronique mondaine ou demi-mondaine. L'étude de l'humble femme du peuple lui suffisait largement.

Cette destinée lui apparaissait même presque tragique. Répétons les paroles significatives de Hübner Liesel :

> Connaître la femme serait chose facile, si elle se connaissait elle-même. Il semble, au contraire, que nous devions ignorer notre sort, parce que la vie nous réserve des surprises qu'un être avisé n'accepterait pas. A l'école, déjà, je n'ai connu aucune fille qui n'aurait voulu être un garçon (4).

Or, les principales épreuves dont la vie accable la femme, il ne faut pas les chercher dans les souffrances de la maternité, souffrances passagères et sources de bonheur, mais dans la lutte contre le mâle, un des drames les plus déroutants dans l'existence humaine.

L'objet de *La Revêche* et celui de *La Ferme sans Fermier* sont fournis par cette émouvante défense de la vierge contre les souillures de l'homme. Lutte du cœur qui résiste, se refuse, se ferme ou se donne. Lutte vive se reflétant dans des dialogues tantôt enjoués, spirituels, inoffensifs, tantôt ironiques, incisifs, belliqueux. Des contrastes viennent souligner la gravité du drame, font mieux comprendre l'enjeu du combat. Des femmes vaincues, déflorées, brisées à jamais — tableaux sortis de leurs cadres et abandonnés au fripier — pour parler avec Anzengruber (5) — rehaussent le prestige de l'héroïne, maîtresse d'elle-même.

Ce sont des œuvres pour fins connaisseurs et cœurs délicats. Mais en même temps — *Braves Gens du Faubourg* mis à part — elles

---

(4) *Œuvres*, IV, 425.
(5) *Œuvres*, V, 245.

ne manquent ni de vigueur dans la peinture des caractères, ni de continuité et d'intérêt dans l'intrigue elle-même.

Comédie paysanne des plus alertes, *La Revêche* prend son départ dans une dangereuse conjuration de la jeunesse villageoise, dirigée contre la jeune fille franche, pure, énergique. Une ennemie attise les rancunes, ordonne à un jeune homme de « déshonorer Liesel, au risque de payer une pension alimentaire » (6). N'est-il pas dramatique de voir toute la meute traquer la Revêche ? d'assister aux ruses du tentateur pour faire trébucher la victime, de voir celle-ci accepter le défi et triompher à la fois sur elle-même, sur son tentateur et sur le village tout entier ?

Aussi disciplinée, aussi concentrée est l'action dans *La Ferme sans Fermier*, tragédie puissamment saisie et puissamment saisissante, que Julius Bab compte parmi les pièces les plus fortes depuis la mort de Hebbel (7).

Nous n'en pouvons dire autant de *Braves Gens du Faubourg*, dont l'intérêt est concentré exclusivement sur l'héroïne, parfaite, immuable, pédante, menant une vie calme à l'abri des conflits, déjouant facilement les rares intrigues qui viennent jusqu'à elle. Amalie domine sans effort la vie banale qui coule à ses pieds. Aussi, les autres personnages, tous étouffés par un tel voisinage, se tiennent-ils modestement sur l'arrière-plan. Ainsi, partant de la pièce à thèse d'allure tragique (*La Ferme sans Fermier*), passant par la « bonne pièce sans thèse » (*La Revêche*), l'auteur nous mène au simple portrait de femme. Voilà pourquoi *Braves Gens du Faubourg* s'éloigne du groupe comprenant *La Ferme sans Fermier* et *La Revêche* pour se rapprocher de très près des œuvres écrites entre 1878 et 1880, dont elle fait, d'ailleurs, chronologiquement partie.

⁂

Cette observation n'est pas sans importance. Nous savons qu'après l'échec de *La Ferme sans Fermier* — enterrée en février 1877 avec un peu plus de cérémonie que *Double Suicide* — une période « vraiment misérable (hundeelend) (8) avait commencé et allait en s'ac-

(6) *Œuvres*, IV, 389.
(7) Bab : *Anzengruber* (1904), p. 28.
(8) *Briefe*, I, 305.

centuant. *Le Quatrième Commandement*, représenté le 29 décembre de la même année, en marque le point culminant. L'expérience de cette pièce fut désolante (9) : l'auteur se vit obligé d'abandonner la thèse, de renoncer au combat d'idées. Du même coup — constatation extrêmement curieuse — Anzengruber perdit la force de bâtir de solides intrigues.

Ainsi, en février 1878, se rabattant sur la farce, il écrivit *La Fiancée Venimeuse*, pièce inoffensive — néanmoins égratignée par la censure (10) — mais applaudie par le public, saluée par la critique comme une œuvre à la manière des tableaux flamands, riches en couleur et d'inspiration gaie (11), annonciatrice d'autres farces « réalistes » (12). De quoi la pièce était-elle faite ? De la caricature d'un professeur myope, voleur d'un volume rare ; de la fille « venimeuse », courtisée par deux hommes à la fois et se promettant tantôt à l'un, tantôt à l'autre ; d'un personnage sot, ballotté entre deux femmes ; et, enfin, d'une scène de déguisement pour forcer le dénouement. L'art de la pièce se réduisait à la peinture de personnages dont aucun, sauf le professeur, n'apparaissait conventionnel. Pour le reste, des ingrédients de farce menaient la danse, sur le rythme haché d'une intrigue de fortune.

Suivirent *Vieux Viennois*, *Hors de l'Ornière de l'Habitude* et *Braves Gens du Faubourg*, toutes œuvres où l'action se révélait étonnamment amenuisée.

Vieux Viennois se bornait à offrir une « revue de types viennois » (13). L'action, pour parler avec Uhl (Wiener Abendpost) pouvait contenir dans une coquille de noix. Mais le mécanisme psychologique des personnages était si fin, si nuancé, que, seuls, des acteurs de première force peuvent s'y essayer avec succès. C'était un tableau de vie viennoise, gracieusement étalé autour d'un grand rôle d'homme.

Au centre de *Hors de l'Ornière de l'Habitude* se meut Schmidt, vieux comptable excentrique, avachi par son métier, l'homme marqué

(9) *Briefe*, I, 329.
(10) *Briefe*, II, 9.
(11) *Neue Freie Presse.*
(12) *Deutsche Zeitung.*
(13) Rommel, dans *Œuvres*, II, p. 536.

par la déformation professionnelle. Autour de lui, se meuvent des personnages comiques de vieille date, rafraîchis pour la circonstance. L'intrigue, la bride sur le cou, s'ébat en pleine liberté. Nous assistons à un héritage d'Amérique, à la guérison de deux vieux fous ; à un banquet où l'un des personnages, pris de vin, ne ménage pas son patron ; à la surprise du vieux célibataire revoyant la femme aimée de sa jeunesse. Bref, une fois de plus, la farce l'emporte.

Trois fois, dans sa carrière, Anzengruber a versé son obole à ce genre mineur, dont les folies ne sont certainement pas faites pour remplacer une thèse philosophique. Ce sont *Double Suicide*, *La Fiancée Vengeuse* et *Hors de l'Ornière de l'Habitude*. Sur ces trois farces, deux appartiennent à la période de 1878 à 1880, œuvres inférieures — et de beaucoup — à *Double Suicide*, chef-d'œuvre dans son genre. L'action de cette pièce n'a rien d'arbitraire. Si elle avance lentement, s'arrêtant même un instant au milieu du deuxième acte pour faire place à d'aimables tableaux descriptifs, pleins de vie et d'humour, elle n'obéit à aucun caprice ! Ici, la vie jaillit des caractères, s'explique par eux. Et la surprise finale, loin d'être un coup de théâtre, réside tout simplement dans la réparation logique d'un malentendu.

Ainsi, nous constatons pour les farces ce que nous avons été amenés à dire précédemment au sujet des pièces ayant pour objet la destinée de la femme, qu'elles se scindent en deux groupes, à cause d'un changement profond intervenu dans la manière d'Anzengruber entre 1878 et 1880, changement qui portait notamment sur l'action, réduite de plus en plus par la place accordée à l'élément descriptif.

L'auteur avait, depuis longtemps déjà, tendance à comprimer l'action dangereusement. En même temps, les épisodes se multipliaient, afin de constituer des fragments de vie, floraison luxuriante de petits tableaux. Le peintre, d'abord concurrençait, puis évinçait l'auteur dramatique. Cette évolution prit définitivement le dessus quand, sous la pression des circonstances extérieures, Anzengruber dut abandonner la thèse. L'action, jusque-là, avait découlé des idées, à travers des caractères spécialement conçus, comme nous le verrons tout à l'heure. Soudain, l'auteur abandonna l'action en même temps que la thèse, en attendant des jours plus favorables à la libre créa-

tion. Les œuvres de 1878 à 1880 ne sont donc qu'un intermède forcé, un pis-aller. La vraie manière d'Anzengruber est ailleurs. Dès qu'il le pourra, il renouera le lien avec ses premières œuvres, revenant à sa vieille conception de l'action et restaurant l'originale organisation architecturale de ses pièces.

⁂

Quelle est l'action dans les œuvres d'Anzengruber quand il se sent libre de créer ? Le plus souvent, elle est d'une simplicité parfaite. Prenons pour exemple *Le Curé de Kirchfeld*. Le premier acte nous fournit l'exposition ; le deuxième le nœud ; le troisième la solution ; le quatrième concrétise cette solution dans une formule frappante, faite pour éclairer le sens profond du problème aux yeux de la masse. Action, réaction, réparation : tel est le résumé des trois actes des *Analphabètes*. Les mêmes observations sont valables pour *Le Ver Rongeur, Retour au Foyer, Roc et Acier, La Tache sur l'Honneur*.

Cette simplicité et cette clarté de l'action n'étaient point le résultat du hasard. Elles furent obtenues après des remaniements sérieux, comme le manuscrit des *Analphabètes* le prouve. *Roc et Acier* ne devient possible qu'après de longues discussions avec Bolin. L'ami suédois s'était mis en quête d'une action compliquée ; mais le Viennois ne l'entendait pas ainsi. D'après lui, l'histoire d'Einsam devait devenir une tragédie analytique et, se mettant lui-même au travail, il rédigea, dans le cadre de la pièce paysanne, une tragédie moderne de la fatalité, simple et grande, digne de l'antiquité.

Ainsi, nous nous trouvons arrivés aux antipodes du théâtre populaire qui chérissait les intrigues noueuses, compliquées, surchargées, « invraisemblables et mensongères », pour parler avec Anzengruber (15). Le théâtre populaire spéculait, trop souvent, sur les effets de surprise. Anzengruber, par contre, au lieu de partir de la fable, commençait son travail par l'étude des caractères et des idées ; l'auteur prenait d'abord l'homme — c'est-à-dire le carac-

(15) *Briefe*, I, 289.

tère — le revêtait de l'habit de son métier et le situait dans son milieu (16). L'action, elle, était le lien entre les personnages.

*
* *

Le théâtre a deux possibilités de nous opposer aux événements : tantôt l'homme façonne la vie, tantôt la vie façonne l'homme. Les deux hypothèses sont justifiées par l'expérience ; et, dans les deux cas, tout dépend de la trempe de l'individu. Les uns sont dociles, souples, malléables, les autres durs comme roc, hostiles à tout ce qui leur barre la route. Ceux-ci plaisaient à Anzengruber, il se reconnaissait un des leurs ; chêne rude et robuste, il préférait se briser plutôt que de plier.

Des caractères de ce genre, vigoureux, entêtés, belliqueux sont figés. Il y a beau temps qu'ils ont cessé de se former, et ils exigent qu'on les prenne tels qu'ils sont. Les personnages du théâtre d'Anzengruber n'ont plus rien à apprendre, ne veulent plus rien apprendre. Ils attendent l'occasion de s'affirmer.

C'est pourquoi l'évolution des caractères à l'intérieur du drame est chose rare chez Anzengruber. Bien au contraire, l'auteur insiste sur leur immuabilité. Hübner Liesel, la revêche, malgré les concessions finalement consenties (17), reste la même. Qu'elle renonce à la critique mordante dont elle criblait les villageois, cela suffira ; ses qualités, sa beauté, son intelligence et son énergie ne doivent pas varier. De même, ni Vroni ni Annerl, malgré les furieux assauts de la destinée, ne pensent un seul instant à démentir leurs idées, leur vie morale, leur attitude farouche et courageuse devant les hommes et les forces hostiles.

— « *On reste comme on est* », dit Amalie dans *Braves Gens du Faubourg*. Et Hell, quand il risque de céder devant la faiblesse humaine et la souffrance, se voit supplié par Annerl de ne pas fléchir. Elle-même reste forte, stoïque, imperturbable dans la tempête :

Je ne regarde pas autour de moi pour voir si une autre est aussi éner-

(16) *Briefe*, I, 291.
(17) *Œuvres*, IV, 434.

gique que moi. Je ne cesse de fixer mon regard sur toi. Il faut que tu restes celui que tu as toujours été (18).

L'action, dans ces conditions, n'a aucune chance de changer l'individu. Furieuse, elle peut se déchaîner comme un ouragan, hurlant, fouettant, dévastant ; les caractères la subiront sans se laisser vaincre. On peut excommunier Hell, le chasser de son presbytère et de sa paroisse, ravager son cœur sensible ; l'homme, lui, ne changera pas. En lisant, ou en voyant *La Ferme sans Fermier*, on a l'impression de se trouver sur les bords d'un lac sommeillant ; puis l'ouragan se lève, pétrit les vagues ; mais le calme renaîtra bientôt ; le lac retrouvera son sourire paisible comme si rien de grave ne venait de se produire ; Léonhard, l'aventurier, est passé, le cœur d'Agnès a frissonné ; un rêve sorti de la nuit s'est formé et aussitôt dissipé. Agnès reste la même. Au contraire, elle s'affirmera mieux encore qu'autrefois, après le rude contact avec la vivante réalité.

Le criminel Ferner, le cynique Görg n'évoluent pas davantage : ils restent tout simplement ce qu'ils sont. En face d'eux, les honnêtes gens possèdent une même constance et un même désir de défendre leurs positions. Les forces hostiles, représentées par les uns et les autres, ne manqueront donc pas de se rencontrer et de se mesurer. Deux mondes s'opposeront, cherchant à s'écraser. Dans *La Main et le Cœur*, c'est le monde moral et l'immoralisme ; dans *Le Paysan Parjure*, la superstition et la vraie religion, l'esprit du crime et la vertu ; dans *Le Curé de Kirchfeld*, le cléricalisme ultramontain et l'esprit de liberté.

Avec de tels caractères, les éléments sont vite réunis pour la lutte acharnée. Il ne manque que l'étincelle pour mettre le feu aux poudres et provoquer une explosion courte, terrible, impitoyable. Cette étincelle s'appelle vengeance.

On est étonné de découvrir la grande place faite à ce sentiment dans le théâtre d'Anzengruber. Le mobile apparaît déjà dans *Le Curé de Kirchfeld* et même sous une double forme (Finsterberg, Wurzelsepp). Dans *Le Paysan Parjure*, *Vroni* songe à réparer la

(18) *Œuvres*, II, 97.

criante injustice faite à sa famille. Ailleurs, dans *La Ferme sans Fermier*, pour châtier un menteur, une jeune fille envoie son ennemi à la mort. Dans *La Fille de l'Usurier*, nous assistons à la vengeance impuissante de Käferl et à celle, cruelle et froidement préméditée, de Ferdinand. Dans *Un Coup de Poing*, un ouvrier, jadis maltraité par un homme riche, réclame œil pour œil, dent pour dent. Avec force détails, *Un Juré* montre comment un riche malhonnête, voulant satisfaire une haine injustifiée contre un homme intègre, procède par étapes pour le ruiner, à la fois dans ses biens et dans son bonheur. Dans *Retour au Foyer*, Hermine désire châtier la lâcheté de son mari. Dans *Braves Gens du Faubourg*, un vil individu, jadis refusé par Amalie, essaie de troubler la concorde familiale des époux Mittler et de livrer leur fille à un séducteur.

Acte brutal, décidé d'une minute à l'autre, la vengeance ne suppose de longue évolution ni dans les caractères, ni dans l'action. Elle convenait parfaitement à la conception anzengrubérienne du drame : action violente... mais courte. Un mot malheureux, un refus suffisent pour faire naître, chez les êtres bas, le désir instantané de nuire. Chez les autres, une injure personnelle (Bergauer), une injustice infligée à un ami (Ferdinand), la blessure profondément sentie d'un mensonge (Agnès), poussent à l'impitoyable châtiment.

Pour rendre le choc violent, Anzengruber a recours à des personnages d'une intransigeance farouche : Finsterberg proclame la dictature de la noblesse et de l'Eglise ; Frank celle du patronat ; Eisner, à son tour, revendique une autorité abusive ; Œhrlein et Pernegger affirment la toute-puissance du Capitalisme.

A cette énergie farouche d'hommes abusés par leur ambition, s'oppose le vouloir, non moins ferme, de gens honnêtes et courageux. Le dynamisme moral, l'obstination dans le bien, la défense inébranlable de l'autonomie de la conscience font la grandeur de l'être humain. La volonté sûre et intelligente est un des titres de noblesse dont Anzengruber orne et protège la jeune fille, la femme. Que sont Hell à côté d'Annerl, Franz à côté de Vroni, Léonhard devant Agnès, Wasti auprès de Horlacher Liese, Martin Wegmacher en présence de Hübner Liesel, ou Mittler à côté d'Amalie ? C'est en bonne partie par leur décision que la jeune fille ou la femme ont conquis

la haute place qu'elles occupent dans le théâtre d'Anzengruber, école de force d'âme et de bravoure.

*
**

Lorsque deux volontés anzengrubériennes se rencontrent en ennemies, la lutte sera sans merci. Apre, même lorsqu'elle est limitée à une simple discussion d'auberge, comme dans *Double suicide*, elle peut atteindre, dans les tragédies, une violence impressionnante (19). Vroni et Ferner, Friedner et Weller, Einsam et Eisner s'affrontent dans des scènes poignantes. Leurs duels rappellent ceux de l'épopée antique. Et comme chez Homère, Anzengruber fait annoncer le choc par l'un des personnages.

Ecoutons Vroni dans *Le Paysan Parjure*. Tout d'abord, manquant d'armes, elle ne peut exprimer qu'un impuissant désir de vengeance :

J'espère te démasquer un jour, lance-t-elle à Ferner. Je te dresserai alors comme le chasseur dresse les petits chiens. Peu importe que tu sois vieux, je t'apprendrai à sauter ; et, malgré ton orgueilleuse grandeur, mon petit doigt suffira pour te jeter par terre (20).

Une fois en possession des preuves, elle se rend immédiatement chez son ennemi, lui déclarer la guerre :

En ennemie loyale, je viens t'annoncer que la paix a cessé de régner entre nous deux (21).

Paroles d'une résonnance profonde !

Dans *Roc et Acier*, Eisner promet de débarrasser la commune des éléments insoumis. « On ne se croise pas les mains derrière le dos lorsque l'heure du travail a sonné. Pour l'énergie, vous pourrez compter sur moi ». Personne ne doute que les vieilles habitudes ne seront bouleversées, les rebelles châtiés, le sang peut-être versé. Déjà la peur, messagère de scènes orageuses, commence à régner. Les jeunes se sont enfuis à la vue du Maire, tous sauf un, le soli-

(19) *Briefe*, II, 237.
(20) *Œuvres*, III, 19.
(21) *Œuvres*, III, 61.

taire de la montagne, Einsam. Encouragé par la présence du bourgmestre, quelqu'un ose lui crier : « C'est un régime nouveau qui commence aujourd'hui ». Einsam reste indifférent et s'apprête à continuer son chemin. Alors Eisner sursaute :

Eisner. — Halte-là, jeune homme !
Des voix. — Le Maire veut te parler.
Einsam. — C'est possible, mais je ne veux pas l'écouter.
Eisner. — Tu ris trop tôt, gaillard. Nous nous reverrons.
Einsam (tremblant de colère). — Il serait peut-être préférable pour nous deux que cette rencontre n'eût pas lieu (22).

Mots terribles, qui annoncent l'issue tragique du duel désormais inévitable.

Chez Anzengruber, on ne se ravise pas. Les guerriers brûlent les ponts derrière eux. A Milde, qui encourage Eisner à la clémence, celui-ci répond ces mots, qui expliquent le titre de la pièce :

Non, je ne céderai pas ; car les étincelles ne cesseraient de jaillir entre lui et moi, comme entre le roc et l'acier (23).

L'un des deux devra disparaître. Telle est la règle dans ces conflits impitoyables. On ne sait lequel des combattants tombera dans la rencontre. Est-ce Vroni ou Ferner ? Einsam ou Eisner ? Ehrberger ou Pernegger ? Liesel ou Dusterer ? Finsterberg ou Hell ? En tout cas, rien ne pourra plus conjurer la lutte. Le drame une fois commencé, s'achèvera.

Faut-il s'étonner, dans ces conditions, que *La Ferme sans Fermier* ait, elle aussi, une fin douloureuse, quoique atténuée par les doux rayons d'un idéal moral ? En pensant à Léonhard, qu'elle aimait et qu'elle aime encore, Agnès ne voit qu'une possibilité d'agir : « Si je le repousse, il deviendra meilleur ; si je le retenais, il resterait le vieil homme » (24). La destinée qui avait fait surgir la lutte entre elle et Léonhard exige la séparation définitive.

La pièce d'Anzengruber ne gagne d'ailleurs pas à réconcilier les personnages, en décidant que le roc et l'acier perdent subitement

---

(22) *Œuvres*, III, 200.
(23) *Œuvres*, III, 237.
(24) *Œuvres*, II, 175.

leur dureté. Humainement, la réconciliation est, sans doute, la plus belle solution. Mais, lorsqu'un caractère porte la marque profonde de l'esprit d'Anzengruber, quand il est conçu pour être une volonté logique avec elle-même, il n'a pas le droit de se renier en capitulant. La destinée du héros anzengrubérien est d'accepter et d'achever la lutte que son tempérament, son expérience et ses idées lui imposent.

On voudrait dire : réconcilier, c'est trahir. *Un Coup de Poing* le montre mieux qu'aucun autre exemple. Bergauer et Frank, représentés, dès le début de la pièce, comme volontés hostiles, faussent leur rôle en renonçant, l'un à sa vengeance, l'autre à son autoritarisme patronal. La grandeur dangereuse de la pièce s'évanouit au moment où l'auteur adopte la transaction comme solution. Nulle part, dans ses tragédies ou dans ses drames, Anzengruber n'est plus grand qu'en se montrant dur, intransigeant, inébranlable.

***

En général, les luttes qu'il nous présente, offrent les mêmes caractères. Nous avons dit qu'il s'agit d'un duel. L'un des personnages lance le défi, l'autre accepte. Les deux adversaires s'affrontent, les yeux dans les yeux.

Dans *Le Curé de Kirchfeld*, le conflit est annoncé dès la deuxième scène du premier acte, quand Finsterberg lance à Hell cette provocation :

— Tu acceptes donc la lutte ?

et que Hell lui répond ces paroles significatives :

— La lutte est votre affaire, la mienne est le devoir.

Que se passe-t-il entre cette menace et l'achèvement de la vengeance ? Un deuxième adversaire surgit contre Hell, c'est Wurzelsepp (acte II, scène IV). La paroisse se détache de Hell (acte III, scène I). Même Annerl l'abandonne (acte III, scène IV). Enfin, Finsterberg, triomphant, fait remettre à Hell l'acte d'excommunication (acte IV, scène V).

L'action se résume ainsi en quelques vigoureux coups de hache portés à la racine d'un fier géant qui finira par s'écrouler. Mais, pendant ces attaques, une lutte autrement douloureuse se déroule

dans l'âme du prêtre qui, tout en résistant vaillamment, se sent blessé dans son cœur, puis se met à douter de lui-même, avant de retrouver assez de force pour se redresser, car il doit vaincre en tombant.

La chute du héros, majestueuse dans le cas de Hell, sera terrible dans celui de Ferner. Lorsque Vroni a découvert le document compromettant (acte I, scène X) et qu'elle déclare les hostilités ouvertes (acte II, scène IV), Ferner, pour garder l'initiative, se précipite chez elle (acte II, scène IX), prêt à la tuer en cas de résistance ; une ruse de Vroni l'éloigne. Alors, il poursuit son fils ; il croit l'avoir tué (acte II, scène X) et meurt peu de temps après... La peur de la contre-attaque a suffi pour jeter Ferner dans son propre malheur, au bout d'une action aussi courte que brutale.

Plus poignante encore, mais aussi simple, se présente l'action dans *Roc et Acier*. Après des menaces mutuelles d'Eisner et d'Einsam (acte I, scène II), Eisner ouvre les hostilités. Les gendarmes arrivent (acte II, scène III). Vainement, Milde (acte II, scène VIII), vainement Marthe (acte II, scène XV) essaient d'apaiser Eisner. Le combat décidé aura lieu. Après la lutte entre les gendarmes et Einsam (acte III, scène III), ce dernier, mortellement blessé, est transporté au village, et Eisner reconnaît son fils sous les traits de sa victime (acte III, scène X). Einsam meurt. Eisner ne lui survivra pas.

Comme dans *Le Paysan parjure*, l'homme néfaste creuse la tombe de son propre bonheur. Outrecuidante, ivre de sa puissance, la volonté humaine court tout droit à sa perte. Une sombre fatalité semble la diriger. Ainsi, la volonté, un des plus beaux dons humains, se transforme en une force funeste quand l'homme quitte la voie de la morale. Il décide bien la lutte ; mais celle-ci, une fois déchaînée, le livre à une sorte de démonisme qui l'entraîne, le domine et le perd.

La balle, une fois lancée, parcourt sa trajectoire, et il n'est plus au pouvoir de personne d'en détourner le cours.

Le cas de Wurzelsepp le prouve : Ce personnage haineux a enfin trouvé le moyen de surprendre un prêtre amoureux. Il se rend chez son adversaire, lui annonce avec joie son plan de vengeance :

L'œuvre que tu as péniblement édifiée s'effondrera sur ta tête comme un château de cartes (25).

La vengeance de Sepp réussit. Mais le sort veut que ce même Wurzelsepp ait besoin des services du même prêtre ; il se présente à la cure, humble cette fois et prêt, dit-il, à réparer le mal.

Inutile, lui répond Hell, le mal est fait. On ne peut plus le réparer (26).

Le prêtre et son adversaire se réconcilient, tandis que la vengeance continue son œuvre, indépendante désormais de la volonté de son artisan.

Dans *La Main et le Cœur,* la fatalité, qui frange la volonté humaine, prend un aspect angoissant. Sorti de prison, Görg voit sa femme au bras d'un autre (acte I, scène VII). Il s'introduit dans la maison de Catherine et donne à choisir à sa femme entre une reprise de leur union conjugale ou une indemnité en argent (acte II, scène VII) ; elle refuse l'un et l'autre ; l'Eglise, consultée, lui montre une issue : celle de quitter à la fois Weller et Görg (acte III, scène III)... Mais Catherine aura beau fuir, elle n'empêchera pas la catastrophe de se produire. Dieu lui-même, dit la pièce, ne peut rien contre le passé (et ses conséquences). *Alea jacta est !* Les forces une fois disposées, ciel et terre sont impuissants à en arrêter le déroulement.

Quatre ou cinq scènes suffisent pour esquisser une aussi sombre tragédie. Le premier choc donné, l'édifice s'écroule rapidement, avec la force irrésistible d'une diabolique nécessité (27).

***

Passant des tragédies aux comédies, on constatera dans la structure de l'action une affinité indiscutable.

Dans les deux cas, les conditions ne sont pourtant pas les mêmes.

---

(25) *Œuvres,* II, 60.

(26) *Œuvres,* II, 78.

(27) Claire est simple, l'action principale s'orne d'une légère intrigue d'amour : Annerl-Michel, dans *Le Curé de Kirchfeld,* Toni-Vroni, dans *Le Paysan parjure,* Thérèse-Léonhard, dans *La Ferme sans Fermier,* Hansl-Catherine, dans *La Main et le Cœur,* Pauli-Einsam, dans *Roc et* **Acier,** Andrâ-Franzl, dans **La Tache sur l'Honneur.**

Là, il s'agissait de volontés, d'énergies, de luttes ; ici au contraire, l'auteur nous montrera l'embarras d'un personnage ou d'une foule ; l'absence de volonté, de jugement, d'initiative, l'impuissance à réaliser un désir, à démasquer un vil personnage, à dissiper une crainte injustifiée, à remettre d'aplomb une situation devenue dangereuse. Mais remplacez la vengeance et l'entêtement par la ruse ou le hasard propice, l'homme autoritaire par l'homme supérieurement intelligent ou bon, et le tour sera joué : nous aboutirons à une action courte, ramassée, explosive.

Dans *Le Ver Rongeur,* Dusterer persuade à Grillhofer que sa maladie est voulue par le ciel et que son enfant n'est plus de ce monde. Ces deux mensonges seront percés à jour l'un après l'autre. Auparavant, cependant, les événements paraissent tourner au tragique, et Grillhofer se livrer à l'imposteur. Pour arracher la pièce à la course vers le drame sérieux, il faut faire intervenir deux personnages, un commissaire et Hollacherlies. Ailleurs, un seul suffira.

Que deviendraient les pauvres paysans de Zwentdorf, si le casseur de pierres ne se dévouait pas ? Lui seul s'était tenu à l'écart ; lui seul avait refusé de signer le manifeste du gros propriétaire ; lui seul pouvait rire, et riait, quand la vengeance du curé s'abattait sur la paroisse. Intelligent, il est capable de discerner la solution comique que comporte un problème angoissant pour tous les autres. Il prend le gouvernement et sauve la situation. Il la sauve, comme le charbonnier dans *La Fiancée Venimeuse,* comme Gustave dans *Hors de l'Ornière de l'Habitude,* comme Kernhofer dans *Vieux Viennois,* comme Thomas dans *Retour au Foyer.*

Les sauveurs, ce sont des rôles importants, souvent magistralement conçus. Trois d'entre eux sont hors de pair : le casseur de pierres, Kernhofer et Thomas. Gustave dans *Hors de l'Ornière de l'Habitude* et le charbonnier dans *La Fiancée Venimeuse* ont beaucoup moins d'envergure, n'étant du reste que personnages de farce.

En quoi consiste leur intervention dans l'action ? Le Casseur de pierres montre aux femmes de Zwentdorf qu'en suivant le conseil du prêtre jusqu'au bout, elles fourniraient à leurs maris l'occasion de fainéanter et de commettre des infidélités. Elles comprennent aussitôt le grand danger qui les menace et mettent tout en œuvre pour que

leurs maris fassent le contraire de ce qu'elles avaient réussi avec tant de mal à leur faire accepter.

Une seule scène suffit (28) pour provoquer ce profond revirement. On ne saurait être plus économe dans l'organisation d'une action. Le charbonnier dans *La Fiancée Venimeuse* prend un peu plus de peine. Pour commencer, il lui suffira d'inventer l'histoire de la fille au foie blanc ; mais, comme le sot Kaspar divulgue la ruse, il lui faudra avoir recours à un autre subterfuge : le charbonnier se déguise alors en vieille femme.

Casseur de pierres et charbonnier se moquent de la stupidité paysanne. Gustave, lui, est chargé de combattre la folle ambition politique d'un citadin. Il y réussit en un tournemain (29).

Plus lent est le triomphe de la bonté. Kernhofer y met tout son cœur : aucune peine ne le rebute. Tantôt il court empêcher un benêtre de séduire la femme de son ami ; tantôt on le voit sur les bords du Danube empêcher une fille-mère de se jeter à l'eau ; tantôt il apparaît à la maison de l'ami en danger pour aider à faire le mariage de la fille compromise, se compromettant lui-même ; et, déjà, le cœur lui crie de se lancer au secours d'autres malheureux.

Plus calme, plus pathétique, l'action dans *Retour au Foyer* se fonde moins sur les allées et venues du héros que sur ses paroles généreuses, persuasives. Thomas aussi, sauve une famille en détresse. Par des discours naïfs et touchants, il dispute son frère à la mort (acte II, scène 2), gagne en peu de temps l'affection de sa nièce (acte III, scène 6), décide sa belle-sœur à retourner auprès de son mari (acte III, scène 7). Grâce à lui, tous se retrouvent, autour de l'arbre de Noël rayonnant.

Ce n'est donc pas la situation comique qui intéresse Anzengruber dans *Vieux Viennois* et *Retour au Foyer,* mais le caractère admirable du héros populaire. La ruse, procédé d'un comique trop facile, n'intervient que rarement, quand Kernhofer à bout de ressources, substitue une lettre à une autre pour sauver l'honneur d'une femme (acte IV, scène 9), ou lorsque Thomas laisse percer sa naïve et

(28) Acte III, scène III.
(29) Acte III, scène V.

délicieuse malice en persuadant à sa belle-sœur irritée (afin de la ramener auprès de son mari), que seul un tête-à-tête lui offrirait l'occasion d'une belle vengeance.

En dehors du sauveur, les comédies d'Anzengruber disposent encore d'un autre stimulant de l'action. Un vilain plaisir consiste à se réjouir du malheur d'autrui. A Vienne, on dit « a Jux, a Hetz machen, a Brandl schüren, a Halloderei, a Spass haben ». Un plaisir celà ? Une méchanceté plutôt, à blâmer ouvertement. Mais qui n'aperçoit pas dans la « Schadenfreude » une féconde ressource pour la comédie, d'un dynamisme semblable à la terrible vengeance des drames et des tragédies ?

Le jour de la fête du village, la jeunesse promet de s'offrir une « plaisanterie », une de celles qui comptent dans les annales paysannes. On apprivoisera la revêche. Cela sonne comme un pari ; c'en est un. Les termes dans lesquels il est formulé (30) rappellent les prédictions péremptoires de Wurzelsepp (31). A la ville, on n'est pas, sous ce rapport, moins barbare qu'au village. Ici, ils déshonoreraient une fille pour avoir de quoi rire longuement. Là, ils mettent en danger l'honneur et le bonheur de toute une famille. Voir compromise une femme mariée, « voilà mon théâtre à moi », dit un personnage dans *Vieux Viennois*. « Il faut s'amuser », beugle la bande entière !... « Nous sommes de joyeux Viennois (32).

Ce même procédé se retrouve dans une tragédie aussi lugubre que *Le Quatrième Commandement* où Schalanter « allume un petit incendie » dans la famille de Stolzenthaler, en vendant à celui-ci le secret d'Hedwig. C'est le signal de la destruction d'un jeune foyer. L'excitateur de troubles, voilà un ennemi dangereux, caché sous le masque du bonhomme inoffensif et que le sauveur seul a le courage de démasquer. Il était utile, moralement, de le stigmatiser. Dramatiquement, l'excitateur de troubles fournissait un personnage conforme à la conception anzengrubérienne de l'action. Comme le vengeur, il dispense l'auteur d'une longue préparation du conflit ; celui-ci étant décidé et déclenché instantanément.

---

(30) *Œuvres*, IV, 380, 385.
(31) *Œuvres*, II, 38.
(32) *Œuvres*, V, 335.

Entre les drames, les tragédies et les comédies d'Anzengruber, la ressemblance est donc frappante : grâce au choix des caractères, grâce aux conditions dans lesquelles leur choc se produit, l'action, tout en conservant une puissante force explosive, se contente de peu de place dans l'ensemble de la pièce. Le fait est assez surprenant pour qu'on s'y arrête.

S'agit-il d'une incapacité de bâtir une action de longue haleine ? Un examen superficiel pourrait amener à cette idée, non seulement parce que la préparation du conflit est si réduite, mais parce que les fins de pièces ont parfois la tendance, après une catastrophe en apparence prématurée, de se terminer en épilogues (33).

Ou bien encore, méditant sur l'art dramatique, Anzengruber a-t-il eu sa révélation, comme le Casseur de pierres eut la sienne ? N'abrège-t-il pas les phases préparatoires du conflit pour réorganiser et innover, en éclairant mieux le sens profond de la lutte ?

(33) Voir le IV[e] acte du *Curé de Kirchfeld*, le III[e] acte du *Paysan parjure*, le IV[e] acte du *Quatrième Commandement*.

CHAPITRE IV

Présent et passé

Enfant du XIX[e] siècle, Anzengruber cherchait, derrière le caractère mûri, l'histoire lointaine de son évolution, derrière l'action isolée, la marée montante de la vie, derrière l'individu, la famille, le groupe, la société. Partant de l'idée que l'individu est un simple reflet, Anzengruber montre la fragilité de la nature humaine, la relativité morale et la monstrueuse hypothèque que le passé fait peser sur le moment présent.

Suivez un acte humain à reculons. Il vous conduira, par un enchaînement parfois long, à des faits antérieurs, enterrés sous la poussière et l'oubli, mais gros de conséquences. Vous vous apercevez soudain que ce passé lointain, cette chose morte, a engendré telle catastrophe d'aujourd'hui.

Le présent est donc un écho après un long silence. Bien plus, il porte en lui le passé.

En outre, pour mettre pleinement en relief l'action dramatique, le présent doit être étoffé par la vie ambiante, parfois purement pittoresque, souvent suggestive au plus haut point ; et entouré de l'atmosphère morale et sociale, sans laquelle la vérité resterait incomplète.

L'histoire dramatisée a donc intérêt à se voir placée sous la double perspective du présent et du passé. Alors le champ visuel s'élargit ;

les problèmes discutés s'approfondissent ; une explication, objective, humainement vraie, est donnée à des questions dont dépend la réforme morale de la société. Mais l'auteur dramatique, s'il lui est loisible de se faire historien, moraliste, psychologue, ne dispose pas de moyens illimités. Anzengruber était assez homme de théâtre pour se rendre compte de la gravité de la question.

***

Il s'agissait, d'abord, de créer, autour du drame proprement dit, une réalité vaste, de replonger les personnages dans leur milieu, de reconstituer autour du texte cette plénitude de contexte qui colore les faits et permet de mieux comprendre la psychologie des caractères, en même temps qu'elle intensifie la vie dans la pièce.

Anzengruber n'hésita pas, dans son ardent désir d'objectivité, à enfreindre la loi de l'unité de lieu, en créant des épisodes — à l'instar des pièces populaires courantes — mais avec des intentions artistiques et philosophiques certaines. Résultat : ce qui était récit chez d'autres devenait, chez Anzengruber, une réalité concrète, à la fois visible et audible.

Dans *Le Ver rongeur*, Madeleine, avec laquelle Grillhofer avait entretenu des relations extra-conjugales, n'est pas morte ; elle est mariée et vit quelque part dans les montagnes. Grillhofer, malade comme il l'est, pourrait se contenter d'envoyer un tiers prendre des renseignements sur elle et sur leur enfant ; il préfère se rendre lui-même chez Madeleine (1). Suit un épisode composé de six scènes d'un pittoresque curieux. Pendant cette évasion en pleine pièce, l'auteur n'oublie nullement la trame de l'histoire : s'il nous montre, en chair et en os, la femme pour laquelle Grillhofer s'était fait tant de soucis, c'est pour établir qu'elle n'en méritait pas autant. En la quittant, Grillhofer se sent considérablement soulagé. L'action de Dusterer s'en ressent immédiatement.

Aucun récit n'aurait pu nous informer avec la même précision que cette digression dramatique. Dans la vie, il faut « voir » les personnes avant de les juger. Normalement, la pièce de caractères ne permet

(1) *Œuvres*, IV, 144.

pas l'épisode « An der Kahlen Lehnten ». Alors, la faute de Grillhofer, quel que fût le caractère de Madeleine, resterait ce qu'elle était dans notre imagination, c'est-à-dire écrasante. Raisonnant abstraitement, nous décréterions que deux fautes semblables se valent. C'est contre ce jugement erroné qu'Anzengruber s'élève, et le seul moyen de faire triompher son plaidoyer était de confronter les parties en cause.

Si *Le Ver Rongeur* campe magistralement dans un épisode à six scènes le personnage de la mère dénaturée, *La Ferme sans Fermier* nous montre la fille-mère dans un épisode comprenant quatre scènes d'un vif intérêt. Agnès, qui a besoin de renseignements, fait atteler et se rend sur les lieux pour entendre et, ne l'oublions pas, pour voir. Elle éprouve un besoin irrésistible de prendre un contact personnel avec l'ancienne maîtresse de son fiancé. L'action dramatique n'y perd pas. Après cette visite intempestive, la vie d'Agnès changera d'orientation ; Léonhard sera puni et repoussé. L'issue de la tragédie dépend donc, chez Anzengruber, directement de ce qu'on a coutume d'appeler une digression.

L'épisode, loin d'être inutile, contribue ainsi à déterminer le cours ultérieur des événements et, en outre, lance dans le débat ouvert la notion moderne de la relativité des valeurs morales. Par là, le drame anzengrubérien dépasse le drame ordinaire : car, en même temps qu'il développe une intrigue, il s'attache à corriger les jugements erronés, à détruire l'œuvre des idées toutes faites provenant d'enseignements reçus ou de mauvaises habitudes de l'esprit. A cela, l'épisode joint encore un autre avantage ; en changeant de lieu, l'auteur nous introduit dans des milieux différents. La vie humaine étant un vaste spectacle toujours surprenant, on aurait tort, sous prétexte d'étudier un cas individuel strictement limité, de fermer les yeux sur les mille reflets étincelants qui s'y mirent. L'idée de la société, tissu complexe, ne se laisse saisir que dans les oppositions dont elle est faite. Aux riches, Anzengruber oppose les pauvres ; comme il oppose les gens sans dignité aux gens vertueux. Un récit pourrait-il se charger d'une tâche aussi délicate ?

Et puis, dans la pièce de théâtre, il s'agit surtout de « voir ». La vie n'est pas un récit, mais un fleuve de faits visibles. La réalité, dans sa complexe vérité, dément le plan sévère du bâtisseur de piè-

ces, s'il n'ose pas montrer le spectacle multicolore dont, à chaque instant, l'humanité, gaie ou triste, belle ou laide, est environnée. Ici s'ouvre la porte par où l'art de peindre pénétrera dans les pièces d'Anzengruber. Quoique l'idée fondamentale, pour lui, consiste à montrer dans tel milieu les erreurs d'où jaillira la souffrance de tel individu (dans la paysannerie, nous découvrons la patrie de la superstition, l'esclavage de l'esprit, le foyer de la cupidité), Anzengruber ne consacre pas tout son art aux exigences d'une thèse philosophique. Il lui arrive de peindre, pour le plaisir de peindre.

Dans *Le Curé de Kirchfeld*, il commence ses célèbres tableaux, ayant d'abord pour fond, ensuite pour centre de l'intérêt, le peuple des villages. Le presbytère, l'église, l'auberge, un pèlerinage et un cortège de noce, un gentilhomme campagnard, un maître d'école et un prêtre, une masse un peu amorphe de paysans représentent le point de départ dans l'art villageois d'Anzengruber. Dans la pièce suivante, l'effort pour ressusciter la vie rustique fait des progrès importants. Ferner et sa fille ont une valeur typique comme représentants de la classe terrienne. Nous entrons d'ailleurs, cette fois, dans une ferme, celle-ci vaste et riche, à laquelle s'opposera, à la fin de la pièce, la hutte de paysans pauvres. Nous voyons une auberge perdue dans les montagnes, celle de Burgerlies. Nous rencontrons le Juif, marchand ambulant, et, la nuit venue, les contrebandiers. L'honneur de nous introduire dans ce milieu revient au maître-valet, homme dévoué, honnête, maintenant jalousement la discipline parmi les domestiques. Nous assistons au renvoi d'une servante orgueilleuse, que ses camarades, peu charitables, accablent de railleries. Solidarité prolétarienne ? Vain mot. Certains auraient pu avoir l'idée de faire verser des larmes sur le départ de la jeune Vroni. Anzengruber, écrivain sincère, se raidit : le peuple est méchant, jaloux, haineux ; même le malheur d'autrui le laisse indifférent.

Qu'on s'imagine ces paysans discutant dans leur langage vigoureux avec sérieux ou avec ironie, tendrement ou en colère, et on devinera ce que la suggestion d'un milieu, l'évocation d'un présent aussi large que possible peuvent représenter dans une pièce d'Anzengruber. Avec quel charme elles enveloppent, colorent et expliquent l'action ! L'humour s'en mêle. Des scènes cocasses se déroulent. Anzengruber en fait de véritables tableaux de genre : « Paysan

allant à l'église » (2), « Jeunes paysans, un jour de fête, décoiffant la maison de Liesel » (3), « Paysans, la nuit, cherchant un couple en fuite » (4), « Paysans convoqués par le curé » (5) ; et, surtout, les nombreuses et magistrales « Scènes d'auberge », dont chacune porte un cachet particulier. Ailleurs, Anzengruber reproduit un enterrement, épisode décoratif, combien réaliste dans le détail (6).

La peinture du milieu rustique conduit Anzengruber à l'utilisation des foules. Dans *Le Curé de Kirchfeld,* deux villages hostiles reflètent la lutte pour ou contre les tendances libérales. A la fin de la pièce, l'un des hameaux se scinde à son tour en deux clans, constitués, l'un par les jeunes, l'autre par les vieux paysans, séparés les uns des autres par leur attitude à l'égard du prêtre. Dans *Roc et Acier,* la foule se rapproche sensiblement du chœur des tragédies antiques. La masse, lourde, gauche, incapable de penser par elle-même, fournit à l'action dramatique un miroir fidèle dans ce qu'elle soulève successivement d'espoirs ou d'inquiétudes. Voyez ces vieux villageois, comme ils applaudissent d'abord leur maire ; puis, l'action fatale une fois engagée, comme ils commencent à hésiter, à trembler, à condamner, avant d'être glacés d'épouvante, quand la catastrophe s'accomplit. « Grand Dieu !... Jésus !... Marie ! » c'est tout ce qu'on entend dans la scène terrifiante qui termine la pièce, incontestablement inspirée d'un très grand art.

Du *Curé de Kirchfeld* à *Roc et Acier,* l'évolution est grande. Dans *Les Analphabètes,* pour la première fois, la foule cesse d'être une masse inerte ; elle vit à présent, elle devient même, jusqu'à un certain point, héroïne de la pièce... Les paysans s'amusent à l'auberge, comme tous les dimanches. Voici qu'un orage terrible s'amoncelle sur leurs têtes. Ils se voient subitement solidaires les uns des autres, sans oser rien faire pour se tirer du danger... Leur chef même, Anton, se tient coi. Deux hommes, Mathies et Klaus, se détachent de l'ensemble. Leurs plaintes, qui résument celles de tous leurs

(2) *Œuvres,* IV, 175.
(3) *Œuvres,* IV, 428.
(4) *Œuvres,* IV, 249.
(5) *Œuvres,* IV, 278.
(6) *La Tache sur l'Honneur,* acte IV.

compagnons d'infortune, sont étouffées par les railleries des jeunes. Un des plus âgés, Brenninger, se donne la mort. Alors, au plus fort de la crise, le Casseur de pierres intervient et délivre la masse de son terrible cauchemar.

Dans *Double Suicide,* la foule est encore plus individualisée. Anzengruber est maintenant passé maître dans le maniement des masses. Dès le début, cinq personnages de marque évoluent au premier plan : Hauderer et Sentner, Poldl, Agerl et Zangl. Puis, d'autres se joignent à eux, jeunes et vieux. Même procédé au deuxième acte. La discussion recommence, bientôt ce sera la bagarre en règle. Plus tard, nous retrouvons la foule, la nuit, en pleine nature, dispersée par petits groupes, ce qui permet à l'auteur d'attirer notre attention sur certains personnages jusqu'alors ignorés.

Le rôle de la masse ne saurait être surestimé dans le théâtre d'Anzengruber. Tantôt elle forme l'arrière-plan dont l'individu supérieur se détache lumineusement (Hell, la Revêche) ; tantôt l'individu, porte-parole du groupe ou agissant pour son propre compte (Anton, Poldl, Agerl), reste noyé dans l'ensemble. Dans l'un et l'autre cas, la foule fait jaillir des contrastes riches et variés, à la lumière desquels l'individu précise ses contours et révèle sa valeur ou sa nullité. Même des contrastes sociaux peuvent être soulignés de cette façon. Des plaintes se font entendre. La pauvreté émet de timides doléances. L'inégalité des destinées se précise.

Dans les pièces viennoises, Anzengruber obéit au même désir de grouper autour de l'individu les faits moraux et sociaux dont il n'est que le produit ; cependant, les efforts de l'auteur s'y révèlent moins heureux. En peignant les classes aisées, il lui arrive de manquer de justesse et de justice. La réception donnée par le riche Œhrlein dans *La Fille de l'Usurier* (7), celles offertes par l'industriel Frank dans *Un Coup de Poing* (8), ou par le commerçant Willhofer dans *Hors de l'Ornière de l'Habitude* (9) risquent de donner une idée fausse du talent de l'auteur. Par contre, le milieu petit bourgeois, visiblement sympathique à l'auteur, est paré d'un charme inoubliable.

---

(7) Acte III, scène VI.
(8) Acte II, scène IV.
(9) Acte III, scène VII, etc...

Qu'il s'agisse d'excursions, de rencontres, de visites, toujours le réalisme se rend maître du plus petit détail et sait rester poétique jusque dans les moments où l'auteur accable d'ironie et de sarcasmes ses compagnons par trop insouciants.

Contrairement aux pièces paysannes, on découvre aussi dans les pièces viennoises de minuscules portraits. *Retour au Foyer* en contient plusieurs : le cousin volage, Florian le valet, et les domestiques indisciplinés dans la maison d'un maître ruiné. Dans *Un Juré*, le fanatique de la Justice apparaît à plusieurs reprises ; lors d'une séance au tribunal, nous faisons connaissance avec deux voleurs de métier ; nous rencontrons Crainquebille sous le masque d'un nommé Motl, que le confort de la prison attire irrésistiblement. Ces petites scènes documentaires, dont l'utilité peut être contestée, furent cependant jugées nécessaires par Anzengruber.

Certains personnages, chez lui, n'ont plus d'autre raison d'être que de retenir notre attention un rapide instant. Ils viennent et disparaissent. Ce sont de simples passants. Dans *Un Coup de Poing*, avant d'introduire Jeanne et son adorateur, Anzengruber nous conduit dans le parc où leur rencontre aura lieu. Un beau traverse le jardin public (acte I, scène I) ; puis, un professeur (acte I, scène II). Ensuite, viennent Jeanne et son père (acte I, scène III). Enfin, Gustave apparaît et s'approche de Jeanne (acte I, scène IV). Le procédé qui tend manifestement à situer d'abord le lieu nous fait penser aux méthodes de l'art cinématographique.

Un autre exemple nous est fourni par *Braves Gens du Faubourg*. Le décor comprend une rue ; à gauche, une ruelle ; à droite, un mur ; au milieu, une petite maison dont les fenêtres sont plongées dans l'obscurité. La scène est éclairée par la lune. Deux inconnus passent : Schwund et Wenzel ; ils reviennent d'une excursion dominicale en discutant. Aussitôt après, d'autres inconnus passent : Hameder, sa femme et son jeune fils. Ensuite, Amalie, l'héroïne, paraît à la fenêtre où, peu après, Mittler ira la courtiser. Le présent, dans lequel l'illusion théâtrale doit nous plonger, se bâtit donc en quelques minutes. L'auteur nous familiarise d'abord avec les lieux ; ensuite, au passage des inconnus, la vie s'éveille ; la réalité vivante s'élabore.

Dans *Le Quatrième Commandement*, après la scène du meurtre,

le théâtre, changeant de décor, représente un paysage avec des buissons, un chemin, des sentiers. A dessein, tout reste d'abord vide. Puis, Hedwig apparaît sur un sentier à gauche et s'assied sur un tertre. Ensuite, le chemin attire notre attention : nous y apercevons le jeune meurtrier accompagné de sa sœur. Il leur faudrait fuir ; mais Martin chancelle et s'affaisse. Deux inconnus surviennent en courant. C'est la rafle sur les bords du Danube.

Un film rapide s'est déroulé sous nos yeux. Un court instant a suffi à trois scènes dont le texte ne dépasse pas une page. Soudain, le théâtre se peuple. Des vagabonds, surpris par les gendarmes, attendent qu'on les emmène. Porté sur une civière, Frey vient agoniser devant nous. La foule l'entoure aux lueurs des lanternes et des torches. On ligote Martin ; on arrête sa sœur. Au même moment, une étoile filante traverse le ciel nocturne.

Dans tout le théâtre d'Anzengruber, nous ne connaissons rien de plus curieux. Un puissant projecteur semble braqué sur les lieux auparavant plongés dans les ténèbres. Les rayons fouillent la plaine où se cache une dangereuse engeance. « On retire le drap de dessus notre verte logeuse », dit un des personnages. Tel est exactement le but poursuivi par l'auteur. Dans une pièce ayant pour objet l'analyse du crime et de la déchéance morale, un repaire de malfaiteurs est scruté par la police et, grâce au théâtre, révélé au spectateur.

Tableau fait d'une rapide succession d'événements presque muets, minuscule drame s'adressant aux yeux. De cette façon, l'auteur élimine le récit qui nous aurait appris l'arrestation de Martin et la fin de Frey. Il préfère que le spectateur assiste lui-même à ces scènes et qu'il voie de ses propres yeux ce qu'il advient des personnages. Procédé caractéristique de la manière d'Anzengruber : reconstituer le présent le plus totalement possible, et en action.

L'épisode, même à un moment tragique, peut être humoristique, comme dans *Retour au Foyer*. Nous nous trouvons sur les bords d'un canal. Le docteur Hammer débouche de droite ; il vient mettre fin à ses jours. Dans le paysage paisible, un inconnu surgit, vigoureux, armé d'un solide bâton. Après un moment d'hésitation, le jeune vagabond s'avance vers Hammer :

— Un pauvre vieillard vous prie humblement de lui donner un morceau de pain.

— Je n'ai rien sur moi.

— Pas possible. Un homme distingué comme vous... Faites-moi voir vos poches !

Hammer (tirant son revolver de la poche). — Reculez !

Le Vagabond (faisant un saut en arrière). — Tonnerre ! (Reculant pas à pas). Ne tirez pas ! Vous n'êtes pas en état de légitime défense... Vous n'avez pas le droit de tirer... Je connais les paragraphes, moi ; tous les paragraphes... Adieu... dangereux monsieur. (Il se sauve en courant) (10).

Quel est le rôle de cette petite scène surprenante ? Un changement de décor doit avoir lieu et l'auteur se prépare à nous montrer une scène importante d'où résultera une nouvelle orientation dans la vie du docteur Hammer. Le rideau se lève. Le spectateur doit tout d'abord être familiarisé avec le lieu ; il s'agit d'un coin sombre où rôdent vagabonds et candidats au suicide ; à nouveau, nous frôlons les bas-fonds de la vie humaine. Dans ce cadre lugubre, un être désespéré, Hammer, s'avance d'un pas ferme vers l'ultime minute où, maître de son sort, il coupera le mince fil qui le retient encore à la vie. Celle-ci se moque des malheureux et continue son jeu frivole : au lieu de compatir à la souffrance, elle se livre à des farces sur le bord d'une tombe, en faisant surgir la figure humoristique du vagabond. Cette rencontre comique renferme un sens profond. Pourquoi l'homme, venu pour se tuer, porte-t-il la main au revolver et se défend-il contre une éventuelle attaque ? Est-ce enfantin, comme Hammer le croit ? Ou bien, a-t-il eu un sursaut de bon sens en affirmant, par un geste instinctif, que la vie à laquelle il voudrait renoncer nous a été donnée pour être conservée ? Hammer sera sauvé par son frère, quelques instants après. La volonté de vivre, une fois réveillée, triomphera désormais.

L'épisode du vagabond correspond donc, dans l'esprit de l'auteur, à des raisons d'ordre philosophique. Un instant avant le moment décisif, l'auteur semble vouloir éprouver encore une fois la psychologie de Hammer. Cntrairement aux affirmations de celui-ci, tout n'est pas mort en lui. Un petit fait, insignifiant en apparence, jette le doute sur sa décision, en faisant surgir d'une façon inattendue, la possibilité d'un conflit interne entre le désir de destruction et la résistance de la force vitale.

---

(10) *Œuvres*, VI, 329.

***

Au présent minutieusement fouillé (perspective linéaire) s'ajoute l'étude consciencieuse du passé (perspective en profondeur). Rares sont les pièces d'Anzengruber où le passé n'intervient pas à un titre quelconque, ne fût-ce que sous la forme de souvenirs, par exemple de l'enfance aimable, enrubannée, poétique. Plus le présent s'assombrit, plus lumineux et heureux surgit le passé.

Solitaire au milieu de sa paroisse, Hell s'attendrit en pensant aux années vécues auprès de sa mère et de sa sœur, mortes toutes deux (11). Le vieux maître-valet, dans *Le Paysan Parjure,* reste fidèlement attaché au souvenir de la jeune fille aimée, quoiqu'elle l'ait trahi : il pense à elle, notamment les dimanches matins, pendant la première messe, en ouvrant son livre de prières qui renferme une violette cueillie lors du premier rendez-vous et quelques pétales de rose sauvage provenant d'une tombe inoubliée (12).

L'amour naissant renoue souvent un lien déjà ancien, après des années d'indifférence. Les premières paroles échangées, sont timides, gauches, et vont aux lointaines années scolaires et aux amusements d'enfants (13). Anzengruber rappelle aussi les liens d'amitié entre deux garçons, des liens et parfois des dettes. C'est le cas pour Ferdinand Bucheneder et Aloïse Käferl (14), ou pour les frères Hammer (15). Parfois, par contre, les chemins, au lieu de se rencontrer de nouveau, s'éloignent à jamais. Le jour où l'abbé Schön et Martin Schalanter se revoient, ce dernier reproche à son ami d'enfance de le fuir. « Il est difficile pour moi », répond l'abbé « de continuer à te fréquenter. Pense à l'habit que je porte » (16). Sous les paroles échangées, un drame se perçoit : celui des êtres humains devenus indignes de leurs anciens camarades de jeu.

Des pièces entières, formant deux volumes, se brodent sur le sou-

---

(11) *Œuvres,* II, 51.
(12) *Œuvres,* III, 13.
(13) *Œuvres,* III, 74 ; IV, 391 ; IV, 205.
(14) *Œuvres,* V, 65.
(15) *Œuvres,* VI, 333.
(16) *Œuvres,* V, 186.

venir qui rattachait Anzengruber au passé de sa chère ville. Il ne s'agit pas simplement d'un décor artistique, mais du drame d'une ville, reflété dans le drame de ses habitants. Au bon vieux temps Anzengruber oppose le relâchement des mœurs d'aujourd'hui. Il peint l'âme d'une cité à la fin d'une longue et heureuse époque. Le malheur de Käferl devient possible parce qu'il existe des Œhrlein et des Locker, et que son propre fils, au mépris d'une tradition honorable, conspire avec un présent dépravé. Käferl lui-même précipite la tragédie, en agissant comme on le faisait jadis, c'est-à-dire en plaçant l'honneur au-dessus de l'amour paternel (17). Dans *Le Quatrième Commandement*, la décomposition de la société est encore plus avancée. L'amour n'est plus qu'une question d'argent. On vend les filles, soit par ambition, soit par vice. L'artisanat agonise. La discipline et le goût du travail manquent. L'alcoolisme fait des progrès stupéfiants. Ulcérée par les temps nouveaux, la vieille Herwig pousse un cri de détresse (18).

***

Dans les pièces paysannes, le rôle du passé change du tout au tout. Dans la lutte de deux générations (*Le Paysan Parjure*), le vieux Ferner incarne une âme vile, une mentalité barbare ; les jeunes (Franz et Vroni) représentent le progrès. Il faut vaincre le passé maudit pour reconstruire une société paysanne meilleure.

Dans *Le Curé de Kirchfeld* déjà, le passé intervient deux fois, d'abord symbolique et annonciateur de catastrophe, enveloppé du manteau de l'épisode. Un curé de campagne, Vetter, vient voir Hell, confrère privilégié, pour lui présenter Annerl et introduire dans un paisible presbytère celle qui fera, involontairement, le malheur de Hell. Par là, Vetter se rattache à l'action. Cependant, n'a-t-il pas un autre rôle à remplir ? Si Anzengruber tient beaucoup à sa présence sur la scène, n'est-ce pas qu'il a l'intention de provoquer une certaine confession de Vetter, un récit rempli d'amertume qui nous révèlera la grande pitié du clergé de campagne et, en particulier, le sort d'un

(17) *Œuvres*, V, 89.
(18) *Œuvres*, V, 179.

prêtre devenu indifférent et malheureux. Hell, qui se trouve encore au-dessus de ces misères, n'est-il pas guetté par le même sort ?

Préfigurés par le récit du passé de Vetter, les malheurs de Hell seront en partie provoqués par Wurzelsepp. Pourquoi Wurzelsepp est-il l'ennemi acharné d'un homme qui, non seulement ne lui a pas fait de mal, mais dont il se voit obligé de louer l'action bienfaisante ? Le passé seul explique cette attitude. L'Eglise a empêché Wurzelsepp de faire son bonheur ; depuis, il mène une vie désorientée, triste, aigrie. Il hait les hommes sans exception et, plus encore, les prêtres. Le passé, dont il ne peut se délivrer, le pousse à la vengeance, dont Hell sera la victime.

Il y a donc eu, dans un temps déjà lointain, un drame douloureux qui aurait pu facilement fournir la matière d'une pièce entière, contenant une aventure amoureuse, un choc de forces hostiles et, finalement, la victoire injuste d'influences néfastes. Cette tragédie semblait oubliée, mais voilà qu'elle rebondit vingt ans après ; l'apparente résignation était donc un trompe-l'œil ; le silence cachait un gouffre de haine. Un pont s'était bâti, à l'insu de tous, entre le passé et le présent. Le drame de la vengeance, auquel nous assistons aujourd'hui, n'est, en réalité, que la suite d'un drame ancien. Ainsi, le présent a son point vulnérable, sa dette envers le passé toujours vivant.

Ceci pour l'action. On en dira autant des caractères, eux aussi façonnés par les événements d'hier. Dans la grande épreuve vécue par Wurzelsepp, un caractère s'est formé : le tanneur s'est mué en chercheur d'herbes médicinales ; le membre de la communauté villageoise s'est changé en farouche solitaire ; l'homme brave et bon est devenu un ennemi intraitable de l'Eglise et du genre humain.

Pourquoi les malheureux sont-ils malheureux, alors que Dieu, d'après les paroles de Wurzelsepp, ne veut pas que les hommes souffrent ? (19) Est-ce donc leur propre faute ? Ne faut-il pas plutôt chercher l'origine de leur infortune dans les heurts auxquels avait donné lieu, précédemment, l'imperfection des institutions et des hommes ? Au drame de vengeance, avec ses caractères rigides, fiers d'être ce qu'ils sont, soit bons, soit mauvais, il faut donc ajouter le

(19) *Œuvres*, II, 57.

drame du passé, lequel est l'école de la vie. Là se trouvent l'évolution des caractères et la préparation de l'action future. Aussi, le drame anzengrubérien n'a-t-il toute sa valeur que plongé dans le passé.

Prüller, qu'Anzengruber aimait beaucoup, fait dire à un de ses personnages :

Ce que j'ai fait et ce que je suis devenu me laissent totalement indifférent... La vie est dominée par la fatalité, et quand celle-ci règne, la volonté humaine ne compte plus... Je ne veux pas me défendre ; mais je ne tiendrais pas non plus à paraître pire que je ne suis... Ma venue au monde a coûté la vie de ma mère, ce que mon père ne m'a jamais pardonné. Etait-ce ma faute ? J'ai passé une jeunesse malheureuse. Pas une parole de bonté, pas un seul geste aimable ne m'ont encouragé et guidé. Vous étonnerez-vous si je suis devenu brutal et cruel ? (20)

Exceptionnel chez Prüller, ce point de vue devient un principe constant chez Anzengruber. Le monde, d'après lui, est rempli de victimes. Ni la souffrance, ni le crime, ni le vice n'existent nécessairement.

Quoique dépravés par la vie, les hommes n'en furent pas moins pareils, en sortant de la main du créateur, faibles et tremblantes aiguilles aimantées sur lesquelles passent les courants de la vie, qui les font dévier souvent, sans toutefois pouvoir les empêcher de rechercher le nord, c'est-à-dire l'amour éternel (21).

A qui la faute, si la souffrance et le mal ravagent l'humanité ?

Interrogez le passé, proche ou lointain, et vous vous apercevrez combien la question de la responsabilité est compliquée et combien le présent expliqué par lui-même reste ténébreux. Comment Vetter est-il devenu prêtre indifférent ? Wurzelsepp misanthrope ? Ferner paysan parjure ? Burgerlies athée ? Käferl mendiant alcoolique ? Bergauer démagogue ? le docteur Hammer fils ingrat ? Görg cynique ? le jeune Schalanter criminel et sa sœur prostituée ? Einsam assassin ?

Comment répondre juste à ces questions en ne prenant sous la loupe que l'acte réprouvable ? Sans le passé, on n'explique rien. Le

---

(20) Prüller : *Die Schwallmühle bei Kochel oder Willibald ;* de même, Mosenthal : *Sonnenwendhof.*

Cf. Anton Büchner : *Zu Ludwig Anzengrubers Dramatechnik*, p. 106.

(21) *Œuvres*, II, 54.

passé est l'artisan du présent. Telle est la règle d'or pour la pleine compréhension du drame humain.

Cette préoccupation de rattacher le présent au passé et d'expliquer l'un par l'autre joue donc un rôle primordial dans le théâtre d'Anzengruber. A elle seule, elle suffirait pour expliquer la conception de l'action comprimée. Grâce à la perspective ouverte sur le passé, le drame — réduit à un assez petit noyau — gagne en profondeur. Bien plus, derrière la vengeance, ressort apparent du drame anzengrubérien, c'est le passé qui, en réalité, actionne les forces du présent. Ce qui était romantisme d'assez mauvais aloi chez Prüller et Mosenthal (22) devient ainsi, chez Anzengruber, une explication consciencieuse et méthodique de l'acte présent.

A l'écho du pas des personnages, le passé se met à bourgeonner et à refleurir. Dans *Double Suicide,* deux paysans, assis face à face, à l'auberge, commencent par se lancer des regards hostiles. De mauvais plaisants ont provoqué cette rencontre. Des mots désagréables se figent sur leurs lèvres ; puis, peu à peu, la discussion naît, crépite ; et, de réplique en réplique, les mots blessants les ramènent à l'origine de leur brouille. L'un interrompt l'autre, et tous les deux finissent par se révéler un coin inconnu de ce passé qu'ils croyaient si bien connaître.

Dans *Le Ver Rongeur,* le passé pèse sur l'action tel un cauchemar impossible à dissiper. Sous son effet, le présent s'assombrit de plus en plus. L'air en devient étouffant. L'art consistera à montrer peu à peu le péché lointain, réduit à ses exactes conséquences. Le passé se rétrécit alors, s'amenuise, jusqu'à s'effacer complètement.

Le contraire se produit dans *La Ferme sans Fermier,* où un présent heureux sera progressivement détruit par la révélation d'un passé coupable. La scène qui provoque le changement constitue un modèle du genre (23) : Agnès, fiancée à Léonhard, apprend que celui-ci n'est pas l'homme qu'elle croyait. Au cours d'une discussion avec Thérèse, la faute de Léonhard est révélée, bribe par bribe, dans un dialogue passionnant. Meurtrie, Agnès perd tout son sang-froid. N'avait-elle pas, jadis, plongé la main dans le feu ? Elle agira

(22) *Sonnenwendhof.*

(23) Acte II, scène IV.

de même aujourd'hui. Mais la vengeance qu'elle imagine est disproportionnée à la faute. Un nouveau problème se pose alors. Pourquoi Agnès agit-elle ainsi ? Sa décision cruelle n'est-elle pas le résultat de la formation reçue ou plutôt subie depuis son enfance ? (24)

Dans *La Ferme sans Fermier*, le passé est donc beaucoup plus important que le présent, lequel ne fournit qu'un prétexte au choc des forces hostiles. A la faute des deux domestiques, à celle de Léonhard, à celle d'Agnès, ajoutez celle de Thérèse et, reproche vivant d'un péché commis, l'enfant naturel qu'Agnès adoptera : c'est donc un large drame du passé, une condamnation et un règlement de comptes auxquels nous assistons ici, dans le cadre d'un présent richement coloré et dramatisé.

La Main et le Cœur, ainsi que *Roc et Acier*, dénotent la même préoccupation. Dans *La Main et le Cœur*, nous découvrons d'abord le passé, responsable de la dépravation du caractère de Görg. L'auteur donne à celui-ci l'occasion de nous éclairer (25), dans une accusation sévère lancée contre les parents. Semblable à l'avalanche qui entraîne des innocents, Görg entraîne Catherine, qui devient bigame, et Weller, qui finit ses jours assassin. Le passé est encore incriminé sous une autre forme (26), qui empoisonne, d'une façon tout à fait inadmissible, les puits de bonheur terrestre : il s'agit du mariage conclu sous l'égide de l'Eglise catholique romaine. Le catholique mal marié n'a pas le droit de commencer une vie nouvelle, de se refaire une autre âme (27). Il traînera son passé comme un boulet. Des années de malheur et de repentir ne pourront l'en délivrer.

Dans *Roc et Acier*, la leçon est peut-être plus terrible encore. La pièce sue l'angoisse. Où est l'enfant du péché ? Le retrouvera-t-on ? Ne le verra-t-on pas revenir avec des mains sanglantes ? Il s'agit de répondre progressivement à toutes ces questions, à la lumière d'un passé lentement révélé. Et le père ? Nous le voyons repentant. Mais n'est-il pas en train de faire expier à autrui ses péchés de jeunesse ? Restera-t-il impuni ? Ses mains, qui ont tissé allègrement

(24) *Œuvres*, II, 105.
(25) Acte I, scène V.
(26) *Œuvres*, III, 151.
(27) *Œuvres*, III, 149.

un passé coupable, ne finiront-elles pas, tout en voulant réparer les fautes commises, par ensanglanter le présent ? Et la nièce de cet infortuné, la lugubre Pauli, autre victime d'un passé sans joie, ne tramera-t-elle pas, sous l'effet de ses souvenirs douloureux, des malheurs semblables à ceux dont sa vie a été abreuvée ? Nous avons beau regarder autour de nous, partout nos yeux se heurtent au funeste passé dont les murs infranchissables cernent le présent.

On peut se demander comment l'action n'est pas étouffée par cet arrière-monde luxuriant, à caractère narratif. Mais on constatera que le passé, si généreusement évoqué, revit comme un deuxième présent. Considérée comme énigme psychologique, l'action s'appuie sur le passé, d'où lui vient la lumière par bribes et par lente infiltration, grâce à une répartition savante de la masse sur l'ensemble de la pièce. A chaque instant, une question d'équilibre se posait dont dépendait la réussite artistique. Il fallait de la finesse, du tact, pour éviter l'encombrement et la stagnation.

Aussi, aucun moyen d'alléger la structure ne fut-il négligé. L'épisode, d'habitude honni, valait mieux qu'un amoncellement de récits. Nous avons d'ailleurs vu, en parlant de l'évocation du présent, avec quelle habileté Anzengruber savait aménager les épisodes. Celui An der Kahlen Lehnten, dans *Le Ver rongeur*, ne fournit pas seulement des indications d'extrême urgence pour les faits actuels, mais éclaire le passé, lequel, par ricochet, éclaire le présent et prépare l'avenir. Tout se tient et se pénètre. Dialogues très vifs et discussions ardentes détruisent jusqu'à la moindre trace de la lourdeur pesante de l'élément narratif.

Il était impossible de bannir complètement le récit dans des pièces aussi largement fondées sur le passé. Même les longs récits ne manquent pas chez Anzengruber. Il aimait beaucoup les aveux détaillés (28). Seulement, il choisissait avec un rare bonheur le moment opportun où ces révélations produisaient leur plein effet, et les circonstances les plus appropriées pour les rendre les plus naturelles.

Dans *La Main et le Cœur*, il a imaginé la scène de la confes-

---

(28) Exemples : Ferner, *Œuvres*, III, 55 ; Franz, III, 51 ; Wellenberg, V, 42 ; Kâferl, V, 87 ; Dergauer, VI, 69 ; Schmidt, VI, 97, 166, 175.

sion (29), dans laquelle le père Augustin recueille les révélations de Catherine, traquée par Görg et torturée par un terrible cas de conscience. Nulle part, on ne sent d'arbitraire. De même, quand Görg relate son passé (30), on n'a nullement l'impression qu'il ait guetté le moment de soulager son cœur ou de se vanter de ses méfaits. Le passé jaillit tout naturellement sous le discours d'un personnage à qui les circonstances délient la langue.

Ces récits, méticuleusement motivés, se rattachent étroitement au drame. Ils aident, d'une part, à caractériser les personnages ; d'autre part, ils contribuent au déroulement de l'action. Certains servent à l'exposition. Qu'on se rappelle, par exemple, le maître-valet dans *Le Paysan parjure* (31), Grillhofer dans *Le Ver rongeur* (32), Mathias dans *La Ferme sans Fermier* (33), Brenninger dans *Les Analphabètes* (34).

En général, le passé se reconstitue lentement, du début à la fin de la pièce : personnages épisodiques, secondaires et principaux collaborent à cette œuvre. Confessions, relations par tierces personnes, discussions et lettres révélatrices alternent et se complètent.

Voici comment l'auteur procède dans *Roc et Acier*. La scène se passe d'abord à l'auberge. Eisner, maire récemment élu, vient de développer son programme. La vieille Marthe, mère de l'aubergiste, écoute ; connaissant Eisner mieux que quiconque pour avoir, jadis, vécu dans le village où il accomplissait ses exploits de jeunesse, elle ne peut s'empêcher de murmurer : « Je le connais comme lui-même ne se connaît plus. S'il veut faire expier ses péchés aux autres, il n'est pas mon homme. » Nous sommes avertis. Un passé honteux se cache derrière le brillant présent. Quelques scènes plus loin, après l'explication d'Einsam avec Eisner, ce dernier est abondamment renseigné sur son ennemi par Pauli, nièce et souffre-douleur du maire. En même temps, nous apprenons le passé de cette fille étrange. Reste à percer le mystère de l'identité du fils d'Eisner. C'est le curé, d'abord,

(29) *Œuvres*, III, 147.
(30) *Œuvres*, III, 114.
(31) *Œuvres*, III, 5.
(32) *Œuvres*, IV, 135.
(33) *Œuvres*, II, 115.
(34) *Œuvres*, IV, 45.

puis la vieille Marthe, qui nous apporteront de précieux renseignements. Mais nous ignorons encore qu'il s'agit d'Einsam. Avant le combat de celui-ci avec les gendarmes, le taciturne Einsam consent à raconter son passé, et nous commençons à deviner la vérité. Celle-ci ne sera complètement révélée que par les gendarmes, au moment où, Einsam mortellement blessé, on peut consulter les papiers qu'il porte sur lui.

Telle est l'habileté avec laquelle Anzengruber sait déterrer le passé pour le mettre au service du présent immédiat. Avec quel art la masse documentaire est éparpillée, chaque révélation limitée au juste nécessaire ! Les éléments narratifs sont transformés autant que possible en éléments dramatiques : courts rapports de tierces personnes ou dialogues vifs du meilleur naturel. Mais le talent d'Anzengruber d'adapter le passé au rythme du drame ne se montre nulle part mieux que là où il laisse subsister le long récit : Comme ce passé continue de vibrer intensément ! Comme on sent que c'est vécu et en train d'être revécu !

Le récit d'un simple témoin comme Hubmayer, dans *La Tache sur l'Honneur* (35), donne, à chaque instant, l'impression d'un grand événement en train de se dérouler. Naturellement, le langage saisissant du personnage, son originale façon de penser et de s'exprimer, la vision nette dans tous les détails que l'auteur nous communique de la scène, entrent pour une bonne part dans ce merveilleux enchantement. C'est que Louis Anzengruber est aussi bon conteur qu'habile dramaturge. Les deux se pénètrent harmonieusement, mais toujours l'auteur dramatique domine.

Un des secrets de l'art d'Anzengruber est d'ouvrir, avec la perspective riche et vivante du présent, celle, non moins riche et fascinante, d'un profond et dramatique passé.

---

(35) *Œuvres*, II, 249.

CHAPITRE V

Le tragique et le comique

De chapitre en chapitre, la complexité des pièces d'Anzengruber se précise. Si l'action, chez lui, est courte, sa journée dramatique ploie sous le faix d'éléments variés.

D'autres auteurs renferment leurs œuvres dans le corset de fer du présent ; lui, ouvre de vastes perspectives sur le passé. D'autres suivent docilement la ligne droite d'une intrigue minutieusement calculée ; lui, éventuellement, recourt à l'épisode, à la digression dramatique, pour influer sur l'orientation de l'action. Les fenêtres de la façade ne suffisant pas, il ouvre des lucarnes, d'habitude condamnées, pour laisser entrer, soudain, et de biais, des faisceaux de lumière.

Les efforts d'Anzengruber concourent ainsi à un enrichissement vaste et profond de l'illusion théâtrale, à une explication large et éloquente de l'existence humaine. D'autres décrivent des conflits découpés sur la réalité et isolés avec art ; lui, laisse le drame plongé dans la vie, saignant et pantelant, quitte à paraître moins artiste, quoique plus vrai, plus complet.

D'autres considèrent le conflit sous un angle triste ou gai ; lui, mélange les couleurs, ajoutant à l'action explosive, aux caractères riches de leur présent et de leur passé, à la plénitude du milieu ambiant, une gamme nuancée de notations affectives, que le spec-

tateur aura à parcourir comme les parcourt l'homme placé au milieu du flux et du reflux des événements réels.

La vie n'est pas uniformément tragique ou comique. Sentiments et émotions varient. Rires et larmes alternent. La question n'était pas neuve. Les partisans de la reconstitution au théâtre de la vie la plus vraie possible commençaient à compter. Le théâtre populaire n'avait jamais abandonné le principe de mêler, comme dans la vie, des éléments comiques à la tragédie, des éléments tragiques à la comédie. Dans différents pays, de grands auteurs appliquaient la même recette. Le plus grand d'entre eux, Shakespeare, avait prêché d'exemple en patronant dignement ces licences dramatiques, longtemps jugées inopportunes, pour ne pas dire barbares.

Doué d'une verve comique de grande classe, tandis que son esprit méditatif et philosophique s'attachait à la solution des problèmes les plus sérieux de l'existence, ce fut une grande chance pour Anzengruber, déjà initié aux plaisirs du théâtre populaire viennois, de découvrir, jeune encore, les drames de Shakespeare qu'il dévorait, comme ceux de Schiller, goulûment (1). Aussi, dès la représentation du *Paysan parjure*, des voix se firent entendre pour ranger Anzengruber parmi les disciples du grand écrivain anglais. Mathias Ferner fut rapproché de Richard III. L'utilisation, en pleine tragédie, de scènes comiques renforça le bien-fondé de la comparaison. Plus de dix ans après, le musicien Richard Heuberger, exprimant son ardente vénération pour Anzengruber, « le meilleur auteur dramatique » de l'époque, disait :

> Semblable à Shakespeare, Anzengruber sait répandre dans la tragédie le plus vigoureux humour sans nuire à l'harmonie de l'ensemble (2).

*
**

Loin d'être un incident, le comique le plus varié, allant de l'humour fin aux plaisanteries populaires, des mots d'esprit aux situations drôlatiques, trouve un emploi constant dans les tragédies d'An-

(1) *Briefe*, I, 288.

(2) Lettre à Rosegger. *Cf.* Rich. Heuberger : *Erinnerung an Anzengruber*, dans Deutsche Kunst -und Musikzeitung du 1er août 1890.

zengruber. Presque toujours, même dans les pièces les plus sombres, il se présente dès la première scène, puis persiste et se diversifie, occupant de sept à onze scènes dans les tragédies paysannes. « La vérité se compose de deux images. Dans la réalité, nous ne voyons clair et vrai que par le multiple, le différent, le contraste » (Thibaudet). Cette vision « binoculaire », après l'opposition des caractères : bons, mauvais, et des classes sociales : riches, pauvres, se manifeste également, chez Anzengruber, dans le jeu de lumières : joie, tristesse.

Dans la vie de tous les jours, la tragédie germée dans le sol de la gaieté, s'élabore sous nos yeux, sans faire deviner l'issue fatale. On croit assister à un spectacle paisible, idyllique. En débutant, *Le Paysan Parjure* nous montre le sentimentalisme d'un vieux maître-valet et la joyeuse insouciance d'une jeune fille, pleine de tendres illusions. La note gaie s'accentue dans la scène où l'autoritaire Ferner impose sa volonté au comique Höllerer. Suivent les railleries des servantes fusant autour de la jeune Vroni humiliée. Le premier changement de décor s'ouvre sur la conversation entre Moïse — juif avare, qui apporte ses provisions de bouche enveloppées dans un papier — et la sarcastique Burgerlies, dont la rude franchise contraste avec le cœur tendre. Plus loin, au début du deuxième acte, la fille de Ferner égaie la pièce par sa sotte arrogance, au moment où son fiancé l'abandonne pour aller quêter les grâces d'une pauvre servante, et, une scène plus loin, par sa hâte intempestive de voir son frère revêtu de la soutane, afin de pouvoir l'écarter du riche héritage paternel. Plaisantes aussi, malgré les sérieuses menaces d'une catastrophe, sont les scènes devant la fenêtre de Vroni où se succèdent Toni, vertement rabroué ; Franz, accepté comme ami et protecteur ; Ferner, prestement éconduit. Mais ces simples indications ne font que deviner insuffisamment ce que la tragédie du *Paysan Parjure* contient d'humour réconfortant et de comique savoureux.

Dans *La Main et le Cœur,* même procédé pour nous égayer. C'est le cortège disparate et pittoresque que composent : un aubergiste bavard et sa femme, un forgeron fainéant et dépensier, un juif, marchand ambulant (toujours prêt à empocher des injures, afin de conserver la clientèle chrétienne), un faible d'esprit entiché de sa patronne, un religieux libertin et ivrogne et, enfin, le joyeux trio formé par un

meunier, un chirurgien et un instituteur, en route pour inviter les hôtes et les musiciens d'une noce.

Non moins riche est le comique dans *Roc et Acier*. La pièce débute à l'auberge, où nous faisons la connaissance du joyeux Tomerl, jeune tailleur qui vit en concubinage avec Zenzi Himmelbauer. Nous aurons le plaisir de le voir souvent : au cabaret d'abord ; avec Zenzi ensuite ; chez Eisner ; chez Einsam. La verve comique de l'auteur s'attaque également au personnel de la mairie, où le sévère Eisner menace de tout bouleverser : l'ancien maire Moorgruber, sceptique, flegmatique, excusant toutes les faiblesses humaines, ayant toujours sur les lèvres le mot « d'ailleurs » qui, chez lui, veut dire : « à quoi bon ? », « attendons », « ne brusquons rien » ; le garde-champêtre Pointner, armé d'un vieux sabre, et qui a, lui aussi, son mot favori ; le secrétaire de mairie Zierl, toujours revêche, mal embouché, grossier, même envers le maire. N'oublions pas les gendarmes, salués par la foule, en particulier par le sexe faible. Sans parler de la peinture toujours réussie, toujours drôle et pleine de vie, des jeunes et des vieux paysans.

Même *Le Quatrième Commandement* ne manque ni d'humour ni de comique, quoique âpres et amers. Hutterer, notamment, prête à rire quand il provoque une scène de ménage à cause des fiançailles secrètes de sa fille, ou quand il décide de la marier, comme bon lui semble, à un inconnu dont il veut montrer la photographie ; mais il se trompe et tend à Hedwig, qui, heureusement, ne regarde pas, une image obscène, achetée dans « une soirée gaie ». L'intérêt se concentre, ensuite, sur l'apprenti Michel, sur Barbara Schalanter et sur l'infortuné Johann, choisi comme victime d'une moderne Putiphar. On en rit, comme on rit de la sotte suffisance de Stolzenthaler ; mais le cœur serré ; tellement le vice effrontément étalé, la lascivité impudemment manifestée d'une femme, choquent le spectateur. Ce comique, d'une espèce particulière, pousse ses racines jusque dans la boue de la dépravation humaine.

Si les tragédies d'Anzengruber reçoivent ainsi une teinte tantôt humoristique, tantôt sarcastique, ses comédies s'assombrissent facilement, le long de la trajectoire d'une action dont le but final culmine dans le rire, le soulagement, la délivrance du cœur oppressé. Les meilleures joies sont celles des lendemains d'inquiétudes. L'âme,

pour mieux goûter le bonheur — comme l'œil dont l'acuité s'accroît à mesure que les couleurs et les lumières s'accusent — a besoin de vifs contrastes.

Le Ver rongeur débute en tragédie. Le pessimisme de Grillhofer, les succès répétés de Dusterer, contre lesquels ni le bon sens paysan, ni le charme d'optimisme ambiant ne peuvent rien, font persister et aggravent le cauchemar accablant. Ce n'est qu'à l'avant-dernière scène que la situation, subitement, se renverse. Cette sombre comédie, cependant, ne manque pas d'éléments comiques, savamment répandus sur l'ensemble de la pièce. Horlacher-Lies a précisément la mission d'essayer de battre en brèche le lourd pessimisme qui, presque de scène en scène, grandit sans relâche. Dusterer et Grillhofer eux-mêmes, pourtant impliqués dans une action profondément sérieuse, sont des caractères comiques de grande envergure, ne fût-ce que par leur langage rustique, ramenant tout à l'échelle de la mentalité paysanne. Quelle joie de voir l'exégèse de la Bible transcrite en leur façon de penser. Dans ces moments, la gaîté ne peut s'empêcher de jaillir. Plus tard, quand l'action semble irrémédiablement engagée dans la voie tragique, le tableau épisodique « An der Kahlen Lehnten » vient tout sauver et donne le signal d'un tardif, mais joyeux redressement.

Le rire est plus fréquent et plus sonore dans *Les Analphabètes*, comédie qui débute par une bruyante scène d'auberge, sous la présidence du pittoresque Casseur de pierres. Tout le premier acte se déroule dans la joie, sans excepter la scène où les paysans, dupés, signent le manifeste en faveur du vieux-catholicisme. Ensuite, la situation change de caractère. Après le triste conciliabule des paysans embarrassés, le suicide de Brenninger vient jeter sur la pièce des lueurs tragiques.

La farce *Double Suicide* connaît à son tour des moments d'angoisses. Après des hauts et des bas, dans des discussions fiévreuses, on finit par croire à la réconciliation des deux ennemis. Cependant, sous l'effet de vins massivement consommés et des souvenirs désagréables durs à désarmer, le mirage de l'entente se dissipe ; bien plus, nous apprenons la fugue des jeunes amoureux, leur folle idée d'imiter l'exemple de certains candidats au suicide. Quel émoi dans

le village ! A dessein, l'auteur insiste sur la probabilité d'une solution fatale. Nous avons vu Poldl rédiger et sceller la lettre d'adieu à son père. Zangl, en d'autres moments plus fin, n'hésite pas à admettre des intentions meurtrières. Sentner, immédiatement, abonde dans le même sens. Les efforts du village entier pour retrouver les fugitifs restent sans résultat pendant toute une nuit.

Le coup d'aile du tragique se fait également sentir dans *La Revêche*. Non seulement Spielmann dérobe un fusil, et des coups de feu partent ; non seulement, dès le début, le motif de la vengeance prend dans l'esprit de Johanna une forme aiguë, mais le moment arrive où la dégradation, le déshonneur, la mort morale de la fière Liesel sont proclamés.

Proclamés par qui ? Seulement par les personnages en scène, ennemis de la jeune fille, tandis que le spectateur conserve une opinion contraire. L'auteur évite visiblement de consolider le doute que la bande villageoise fait planer sur la pureté de la victime. Résultat : le caractère de l'héroïne gagne en grandeur ; la pièce, par contre, perd en force dramatique.

***

Cette constatation vient éclairer un point important de la technique d'Anzengruber : l'intérêt dramatique de ses comédies augmente au fur et à mesure que la possibilité d'une catastrophe s'impose momentanément avec force. Bien plus : l'élément tragique joue un rôle discriminatoire entre les très bonnes comédies d'Anzengruber et celles de moindre valeur.

Nous avons parlé précédemment de la tentative cynique de Dusterer de dépouiller Grillhofer de ses biens et de le séparer à jamais de son enfant ; nous avons souligné le rôle du suicide de Brenninger ; nous avons mentionné le choc produit par la lettre de Poldl, annonçant son intention de se tuer. Or, *Le Ver rongeur*, *Les Analphabètes* et *Double Suicide* sont d'excellentes comédies.

Dans *La Fiancée venimeuse*, par contre, les moments d'angoisse, rares déjà dans *La Revêche*, font complètement défaut. On assiste tout simplement à un va-et-vient de Regerl entre ses deux prétendants. Comme, d'autre part, le passé, facteur dynamique important, n'in-

tervient pas non plus, on est amené à juger qu'une comédie d'Anzengruber, dépourvue de ces deux éléments, perd de sa puissance dramatique. On fera la même observation pour *Hors de l'Ornière de l'Habitude,* dont l'intérêt artistique est sauvegardé uniquement par la peinture magistrale de certains caractères.

Dans les très bonnes comédies viennoises, comme dans les excellentes comédies paysannes, on constatera le même besoin d'assombrir l'action même. A l'intention de Sophie de mettre fin à ses jours s'ajoute, dans *Vieux Viennois,* le danger que court l'honneur de Thérèse ; le malheur ne cesse de planer sur la famille Käsmeier. De même, dans *Retour au Foyer,* le docteur Hammer, ruiné dans ses biens et dans ses affections, décide de se tuer ; sauvé par son frère, il ne retrouve qu'au dernier moment l'amour de sa femme.

Plus la courbe tragique s'affaiblit, plus les comédies semblent dénoter la lassitude de l'auteur. Un critique viennois (3) signale qu'au moment où de grosses déceptions s'étaient abattues sur l'écrivain, celui-ci vit son intérêt pour le théâtre baisser considérablement. Les œuvres nées pendant cette crise se ressentirent de la dépression morale de l'auteur. Elles ne furent écrites qu'avec une certaine curiosité, qui se bornait à demander ce que tel sujet pourrait bien finir par devenir. L'auteur, éprouvant ses forces, se livrait à ce qu'il appelle avec mépris : une gymnastique de l'esprit (4). Pratiquement, la diminution de l'intérêt de l'auteur pour son œuvre coïncidait avec un fléchissement ou avec la disparition totale des contrastes tragi-comiques.

Or, un des secrets de l'originalité d'Anzengruber consiste dans la juste divination du dosage harmonieux de ces éléments (5). Chez lui,

---

(3) Rommel, dans *Œuvres,* II, 592.

(4) *Œuvres,* I, 291.

(5) Anzengruber avait un faible pour les tragédies, qu'il considérait comme la suprême épreuve d'un talent dramatique ; mais il était aussi fécond, aussi puissant dans les comédies. Il pratiquait l'une et l'autre, comme il pratiquait également, l'heure venue, le roman et la nouvelle, avec la même aisance. La richesse étonnante de son talent lui permettait de se montrer maître dans des genres opposés, fécondant chacun par des éléments empruntés à l'autre. Dramatique dans ses nouvelles et romans, il est parfait conteur dans ses pièces de théâtre. Comique dans les tragédies, il ne recule pas devant l'emploi d'épisodes tragiques dans les comédies.

le comique et le tragique se succèdent avec une correspondance parfaite. Les battements de cœur sont suivis de soupirs de soulagement. Ainsi, il obtient des contrastes émouvants, de fortes tensions ; un intérêt dramatique varié, affectant le cœur et les nerfs autant et, parfois, plus que l'esprit.

On assiste à des hauts et des bas, des crescendos et des decrescendos, d'après un rythme interne dont l'auteur seul est le maître (6). Il s'agissait de flairer d'avance la tonalité du drame ; de l'imprimer fortement au flux et reflux de la vie représentée sur les planches du théâtre, de trouver les délicates transitions qui, du tragique, mènent au comique, du comique au tragique.

Dans *Gant de Peau et Tablier de Cuir,* « œuvre préhistorique », Anzengruber cherche encore sa voie. Mais la future technique s'annonce déjà. Lentement, l'auteur édifie les scènes du début, remplies du comique le plus populaire. Après le premier changement de décor, le ton se fait sérieux. Un élément sentimental se glisse dans la pièce : la tempête s'annonce. Néanmoins, le comique reprend le dessus et divertira le spectateur pendant plusieurs scènes. Après la rupture qui a lieu à la fin du deuxième acte, le personnage comique réapparaît. L'atmosphère semble apaisée. Le glaive tranchant, cependant, reste levé ; il tombera et coupera le nœud dans les scènes III et IV du troisième acte. Même alors, le tout dernier mot n'est pas dit. Nous voyons revenir le pitre Tonnerl. Une scène sentimentale suit, assaisonnée d'humour populaire et préparant la réconciliation des époux brouillés.

Des maladresses déparent la pièce. Le comique bouffon gêne par endroits. Les caractères sont encore loin de ce qu'on est en droit d'attendre dans une véritable pièce d'Anzengruber. Par contre, la présence du comique et du tragique, la graduation et le dosage des passages gais, sentimentaux ou tristes annoncent la technique ultérieure. La théorie dramatique du futur maître est donnée dans ses grandes lignes ; elle ne demande qu'à se réaliser pleinement.

Cette maîtrise fut atteinte dans *Le Curé de Kirchfeld* avec une

(6) « Scènes géniales ! transitions que la raison des gens simplement raisonnables ne saurait découvrir, accessibles seulement au vigoureux naturel populaire », disait Laube.

perfection exemplaire. Là, on assiste à une oscillation continuelle entre forces amies et puissances ennemies, entre le bonheur et le malheur, entre la joie et la souffrance. Le tragique ne cesse de planer sur la pièce depuis le début. Des facteurs divers interviennent, qui tantôt rapprochent le danger, tantôt l'éloignent par l'amour, la gaieté, l'espoir. Finalement le prêtre Hell sera écrasé, mais aucun de ceux qui commencent à deviner le malheur n'ose y croire avant que l'irrémédiable ne se soit produit. Le spectateur ne cesse de vaguement espérer, car il vit sous le charme du magicien qui tient toujours en réserve assez d'humour et de sentimentalisme.

C'est du savoir-faire inné, doublé du perfectionnement que la longue patience confère à l'apprenti docile. Le mélange des couleurs, leur répartition, le dessin, la perspective sont matières d'enseignement. Leur application dans un chef-d'œuvre dépasse les leçons d'école par l'incommensurable qu'apporte le talent de l'artiste original.

***

En imitant la coloration affective de la vie, l'auteur renforce l'illusion de la vérité, rendant sensibles, aux yeux et aux oreilles, le voisinage constant, le contraste éternel de la grandeur et des ridicules humains. Employés alternativement, le tragique et le comique se mettent réciproquement en relief, accusent mieux l'intérêt de l'action, se gravent plus profondément dans l'esprit du spectateur. Enfin, par la puissance de leur contraste, ils maintiennent celui-ci en haleine, dirigent le jeu des sensations, troublant ou apaisant l'âme, harcelant ou adoucissant le cœur, fouettant ou reposant les nerfs, sans jamais cesser de tromper le public sur l'issue du conflit.

Jamais l'auteur ne passera de l'un de ses éléments dramatiques à l'autre sans avoir pris au préalable des précautions minutieuses. Aucune brusquerie, mais des transitions lentes, inspirées par le tact de l'artiste et par l'expérience du psychologue de la foule. Jamais Anzengruber ne fera pâlir les couleurs ou, au contraire, ne renforcera leur éclat avec une rapidité brutale, à moins que la chute du rideau ou un changement de décor, dont il tient soigneusement compte, ne rende son intervention inutile.

Durant tout le jeu, il contrôle assidûment la courbe des émotions. Lorsque la tension tragique s'accroît fortement, il l'adoucit par des moyens variés dont certains, il est vrai, paraissent contestables : Ainsi, dans la maison où un jeune homme vient d'expirer, nous voyons la sœur de celui-ci, le même jour, chanter ou plaisanter. Situation choquante, dont la critique prit ombrage (*Paysan parjure*).

Pour sa justification, Anzengruber invoqua deux arguments. Voici le premier : la jeune fille, à laquelle on reprochait son insouciance, avait été touchée moins qu'on ne pense par la scène du décès de son frère, fléau de la famille. En outre, elle est encore émue de son tout récent triomphe sur son ennemi mortel. Deuxièmement : la scène incriminée, simplement « intercalée », marque un « moment de répit » (Ruhepunkt), après la discussion véhémente entre Ferner et son fils et avant celle où Ferner, fou de colère, tire sur Franz (7).

De cet aveu, nous concluons qu'une période de fièvre doit être suivie d'intermèdes calmes. Une sorte de divertissement commence alors. L'action principale s'arrête un instant. Les personnages de caractère tragique s'effacent. Ainsi, dans *Le Ver rongeur*, Dusterer et Grillhofer se retirent et Horlacher-Lies apparaît, gaie, insouciante; elle retrouve son adorateur Wastl, et nous assistons à des taquineries d'amoureux. Une atmosphère totalement différente envahit la scène. Mais, dramatiquement, la venue de la jeune fille, ennemie de Dusterer, n'est nullement inutile. La joie amenée par Horlacher-Lies, son optimisme, sa foi dans la vie se glissent fort opportunément entre la première et la deuxième crise religieuse de Grillhofer.

Le moment parfait du répit se trouve dans les scènes d'amour. Alors, un calme absolu descend du ciel. On oublie le reste du monde. La vie s'endort. Seul, le battement de deux cœurs reste perceptible. Voyez **Hell et Annerl** (8). Voyez Agnès et Léonhard (9). Un rêve se tisse, un beau rêve d'or !...

---

(7) Lettre du 26 novembre 1880, adressée à W. Bolin et imprimée dans l'édition Castle, II[e] partie, 107.

(8) *Œuvres*, II, 50.

(9) *Œuvres*, II, 119.

Plus bruyantes sont les scènes entre Wastl et Liesel (10), entre Annerl et Michel (11), avec leurs petites querelles. Ce sont d'excellents épisodes dont émanent une fraîcheur et un parfum exquis !

« Viens, ami ; pense aux montagnes que rougira le soleil levant. Leurs reflets d'or feront revivre dans ton cœur tes années d'enfance, ton pays natal. La fraîcheur du matin soufflera de la verte sapinière comme un nuage d'encens, pendant que les oiseaux chanteront la grand'messe (12) »...

Ailleurs, quelle adresse dans la réconciliation de Wegmacher Martin avec Hübner Liesel ! Drôle de revêche, si facile à apprivoiser quand l'heure du grand amour a sonné ! Plus rien n'existe alors pour le cœur enflammé, plus rien que les voix intérieures avec leurs accents séduisants.

Souvent, une seule scène suffit pour peindre la joyeuse idylle. Quand l'auteur dépasse cette limite, quand, d'heureux intermède, l'amour devient l'objet de l'intrigue, comme dans *La Fille de l'Usurier*, *La Fiancée venimeuse*, *Un Coup de Poing*, alors le charme se rompt ; car, dans le théâtre d'Anzengruber, l'amour ne doit tenir qu'une place effacée : celle d'une lueur d'aurore, d'un bijou étincelant, d'un beau, mais bref « moment de répit ».

Parmi les autres moyens qui s'offrent à Anzengruber pour divertir notre attention, il faut compter les épisodes amusants.

Le personnage comique d'Anzengruber déride les visages les plus sérieux. Aucun spectateur d'aucune condition ne restera indifférent. Populaire par destination, il ne s'adresse pas uniquement aux basses classes de la société. Joseph Bayer, dans son « Discours en l'honneur des Lauréats du Prix Schiller », parmi lesquels figurait Louis Anzengruber, notait avec raison la double mission de cet auteur : celle de cultiver le peuple et celle de réconcilier les gens cultivés avec la nature. Voilà pourquoi le spectateur, habitué à voir des pièces destinées exclusivement à l'élite, découvrira, chez Anzengruber, des trouvailles du goût des théâtres de faubourgs, sur lesquelles il fermera les yeux. Il y trouvera également, et en quantité suffisante,

(10) *Œuvres*, IV, 114.
(11) *Œuvres*, II, 66.
(12) *Œuvres*, III, 95.

l'humour délicieux et la fine caractérisation qui révèlent le grand auteur comique.

Grâce à cette variété dans les procédés mis en œuvre, Anzengruber parvient à faire suivre ou précéder les scènes sérieuses de scènes reposantes. Si le comique du grand art, lié à l'étude des caractères, a, comme chez Molière du reste, tendance à s'élever vers des situations tragiques, le comique des entrées en scène, des scènes de transitions, des épisodes remplit un rôle créateur de « répit », grâce à des chants, jeux de mots, bouffonneries ou plaisanteries de tout genre.

Une pièce comme *Le Quatrième Commandement*, d'une constitution extrêmement riche, montre abondamment comment Anzengruber entendait combiner des éléments comiques fort variés avec des scènes sentimentales ou tragiques. Aucun moyen ne reste négligé, y compris le personnage éphémère et laconique, comme Better ou Stille (13) ; le pitre sous les aspects de Michel (14) ; l'ivrogne asthmatique (Höller) (15) ; de jeunes débauchés passant leur dimanche avec des prostituées (16), rôles habilement répartis sur l'ensemble de la pièce. De cette façon, des éclaircies, d'abord fréquentes, puis de plus en plus rares, viennent égayer, çà et là, le sombre tableau.

Dans la plupart des cas, l'épisode comique, aussi extérieur qu'il paraisse, se rattache à l'action à un titre quelconque. Quelques-uns sont simplement descriptifs du milieu, d'autres contribuent à préciser des traits de caractère ou des faits importants. Un rôle comme celui de Brenninger dans *Les Analphabètes* est à la fois comique, sentimental et dramatique. Il est comique quand le septuagénaire décrit les mille petites misères dont il accablait la fidèle compagne de sa vie. Il est sentimental, en même temps ; car à chaque mot on devine cet homme profondément attaché à sa femme. Le vieux couple a passé cinquante années ensemble, la moitié d'un siècle. Ils ont élevé sept enfants, qu'ils ont dû enterrer l'un après l'autre. C'est pourquoi on plaint le vieillard, tout en riant de ses apparentes drôleries, jusqu'au moment où,

---

(13) *Œuvres*, V, 185 et 208.
(14) *Œuvres*, V, 166.
(15) *Œuvres*, V, 193.
(16) *Œuvres*, V, 197, 215.

subitement, mais trop tard, la vérité éclate aux yeux de tous : cet homme souffre. Alors, on voudrait le rappeler pour lui demander pardon, mais Brenninger a disparu ; déjà, il n'existe plus. On avait cru à un simple épisode, fait pour divertir le public. En réalité, l'action dramatique, en plein mouvement, avançait à pas de géant. D'un seul bond, nous avons quitté la comédie pour entrer dans une lugubre tragédie.

De cette façon, un moment décisif de l'action peut coïncider avec un « moment de répit ».

Une réussite technique du même genre nous est offerte dans *La Tache sur l'Honneur*. L'action est arrêtée. Les principaux personnages ont disparu de la scène. Une situation comique s'installe, comme un îlot, entre deux périodes de l'intrigue. Cependant, l'attention reste captivée par le sort de l'héroïne absente :

L'innocence de Franzl pourrait être prouvée aisément par le vagabond Hubmayr, qui vient d'entrer en scène. Mais le vagabond n'est pas pressé. Avant de parler, il se fait servir un café bien sucré ; puis, il commence un long récit pimenté de considérations sur l'injustice des gens riches. Profitant d'un moment d'inattention de son hôtesse, il dérobe des cuillers en argent; comme les objets métalliques s'entrechoquent dans le sac du vagabond, le vol est découvert. Des minutes précieuses passent ainsi, sans que rien soit fait pour sauver une femme désespérée. Enfin, le secret sort de sa bouche. Alors, c'est la hâte, la précipitation, pour éviter — si possible — que le drame, arrivé à son point culminant (17), ne verse irrémédiablement dans la tragédie.

Ici, comme on le voit, le répit est loin d'être total. Il existe, cependant. Le comique, s'il irrite les esprits, en retardant la révélation des faits impatiemment attendus, essaie de distraire le spectateur et travaille à répandre une atmosphère plus calme. On sait que Hubmayr, tenant les clefs du secret, pourra sauver et, probablement, sauvera la jeune femme. L'art de l'écrivain, au moment où l'action approche du moment critique, consiste à retarder la révélation libératrice et à entretenir dans le public une tension dramatique, grâce à laquelle cette scène peut passer pour une merveille.

---

(17) *Œuvres*, II, 249.

***

Dans le détail, nous voyons, ici, dans des proportions réduites, ce qu'une pièce d'Anzengruber représente en grand : un mélange où s'agitent, se heurtent, se pénètrent le tragique et le comique, le sublime et le grotesque, la fantaisie et l'observation, la douce poésie et l'implacable réalité, tout comme dans Shakespeare (18).

Mais, à côté du comique, si varié chez Anzengruber, le tragique, quoique puissant, prend un air beaucoup plus modeste. Il atteint facilement à une violence brutale. Dépourvues de leurs parties comiques, les tragédies d'Anzengruber, déchaînement de forces sauvages, terrifieraient les spectateurs. Elles n'ont pas manqué, même dans leur forme complète, d'être qualifiées de lugubres, de désolantes. On n'a qu'à penser à *La Main et le Cœur*. Moyens violents, solutions sanglantes, héros antipathiques, tarés, criminels ou, du moins, chargés de lourdes fautes, tels sont les principaux matériaux de ces pièces.

Les causes de cette particularité nous sont fournies par la technique même de l'écrivain. L'action ramassée, avons-nous dit, exige des tempéraments violents. La théorie du passé servant de véritable ressort du drame exige des caractères arrêtés dans leur évolution. Ainsi le nombre des héros possibles se restreint.

L'insolence joue un grand rôle dans ce théâtre. A un degré aigu, l'insolence s'appelle cynisme, source de maux sans nombre. Atténué, presque excusé par la souffrance dans le cas de Würzelsepp, le cynisme s'étale brutalement dans les paroles du comte Finsterberg ; il aggrave l'autoritarisme de Frank, il se montre de la pire espèce chez les usuriers Œhrlein et Pernegger. Il devient la torche aux lueurs sinistres dans les mains des excitateurs : Schalanter, Zangl, Severin, Kranzberger. On le rencontre jusque parmi les caractères de filles et de femmes : Johanna (*La Revêche*), Thérèse (*La Ferme sans Fermier*), Madeleine (*Le Ver rongeur*), Barbara (*Quatrième*

---

(18) Voir la définition remarquable de l'art shakespearien dans Louis Mandin : *Etude shakespearienne. Le mystère de la Perle et du Judéen.* (*Mercure de France*, n° 977, du 1er mars 1939.

Commandement) et, jusqu'à un certain degré, dans Mathilde (*Fille de l'Usurier*).

La philosophie d'Anzengruber qui, d'habitude, réserve pourtant une possibilité au repentir et à la grâce opérante, maintient ici son verdict impitoyable. Frank, lui, s'amendera. Wellenberg, après une crise grave, reconnaîtra ses erreurs. Mais bien fort qui réussira à convertir les cœurs vraiment endurcis, dont Anzengruber a tracé la destinée. Des menteurs effrontés, comme Léonhard dans *La Ferme sans Fermier*, ou Dusterer dans *Le Ver rongeur*, sont incurables ; ils contesteraient l'évidence même. Tant qu'ils resteront en scène, nous aurons le pire à craindre.

Que dire de Ferner, qui les dépasse de mille coudées ? Son cynisme, il est vrai, est d'une sorte particulière. A l'entendre, il finirait par nous convaincre de son droit. On le sait pieux, travailleur, âpre au gain, ne déshonorant pas, extérieurement, la caste des grands propriétaires. Mais il cache sa pensée monstrueuse, qui corrompt les notions de l'honnêteté et de la justice par une argumentation superstitieuse. Il mène ses combats contre Dieu lui-même, ravalé au rang d'un domestique docile et complice. Comédien accompli, Ferner trompe les hommes et le ciel, jusqu'à l'heure du suprême châtiment.

Görg Friedner dépasse Ferner par l'impertinence du langage et par l'étalage effronté de son âme de boue. Ce n'est pas un grand criminel, un forban rougi par le sang. L'auteur le montre fainéant, ivrogne, coureur de jupons, voleur de dots, escroc. Chez lui, l'insolence et l'obscénité font partie intégrante du caractère, à tel point que le spectateur éprouve du soulagement quand des mains vengeresses étouffent le lamentable voyou.

Le comique a peu de place dans ces viles existences. Lorque Görg Friedner se met à plaisanter, il ne fait que bafouer les valeurs sacrées de la vie. La débauche crapuleuse compte seule à ses yeux. Encore lui arrive-t-il, en pleine jouissance, d'éprouver les aigreurs du dégoût. Ferner, lui, ne rit jamais. Néanmoins, le spectateur a parfois l'occasion de se détendre dans les pièces dont les deux dévoyés sont les tristes héros. Autour de Ferner et de Görg, la vie, qui continue son cours normal, en dépit de tous les crimes commis ou imminents, se livre, comme toujours, à son babillage inoffensif

ou drôle. Il suffit de vouloir le percevoir. Seulement, à chaque instant, le saut reste possible du comique vers le tragique. La catastrophe guettant sans cesse, le rire ne se haussera jamais à la franche gaîté. N'empêche qu'il existe, oasis de fraîcheur dans un paysage brûlé par le soleil.

CHAPITRE VI

Le Réalisme d'Anzengruber

I. — Ses fondements philosophiques

C'est le réalisme qui forme la clef de voûte de l'art composite d'Anzengruber, de cet art dont le but — nous l'avons dit — est de créer l'illusion d'une vie intense, immédiate, variée, et profondément vraie.

Ce réalisme marquait dans la littérature allemande du XIX^e^ siècle, tellement il était vigoureux, plastique, original. Au milieu des pièces parues entre 1870 et 1890, celles d'Anzengruber donnaient l'impression d'un renouveau de l'art théâtral, d'un printemps dans la reproduction magistrale de caractères saisis en pleine pulsation de vie. Les plus grands théâtres, d'abord effrayés par tant de hardiesse, finirent bien par adopter les œuvres du sorcier de Vienne qui établit si gaiement le contact direct avec la pittoresque et parfois sombre réalité.

Cette réussite fut le résultat d'une longue patience. On ne devient pas réaliste du jour au lendemain. Avant de mûrir, Anzengruber parcourut des étapes multiples. La dernière, la plus longue de toutes, lui apporta la maîtrise de son art. Chacune correspondait à un affranchissement : affranchissement du dogme religieux, affranchissement d'un idéalisme éthéré, d'un romantisme dépassé, d'illusions et de mille rêveries incontrôlables. L'être humain ne perce que lentement la brume épaisse des songes. Certains hommes res-

tent longtemps enfermés dans la prison des chimères quand la vie nous appelle à l'action et à la compréhension brutale des faits.

La religion (les ténèbres de la superstition, pour parler avec Lucrèce, que Louis Anzengruber admirait comme un saint), fut le plus vite vaincue. Certes, cela n'alla pas sans lutte tragique. On ne renie pas les croyances premières sans en éprouver un profond tressaillement. Ce n'est qu'avec de douloureux déchirements dans l'âme qu'on brise les statues des vieilles divinités et qu'on dévaste les temples sacrés. Avant de décider de ne plus mettre les pieds dans une église, comme Wurzelsepp : « on souffre » ; mais, ajoute-t-il, « j'ai su prendre cette décision » (1). — « Tu ne me feras pas redevenir catholique », lance Burgerlies à Vroni. « Crois-tu que je sois devenue en une seule nuit ce que je suis à présent ? Des années y ont travaillé » (2).

Se détacher, c'est souffrir ; mais il faut savoir briser les liens gênants pour pouvoir respirer librement. Qui croirait qu'avant de camper sur la scène d'un théâtre un paysan ressemblant, il fallut tant apprendre ? Cependant, les faits sont là, indéniables... Evidemment, la longueur de l'évolution psychologique et artistique dépend de la façon dont l'individu débute dans la vie. Ceux qui viennent au monde, les yeux dessillés, sont des privilégiés. Les autres, moins fortunés, doivent apprendre à voir, et cela parfois longtemps.

L'objectivité est la caractéristique des esprits scientifiques. Les enfants, et le peuple, qui est un grand enfant, sont des primitifs. Ils rêvent ; les autres voient. Pour les uns tout est surprise ; pour les autres, l'univers, jusque dans ses moindres détails, obéit à des lois révélées par l'observation. Pour le savant, la vie s'écoule avec une logique infaillible (3). Ce qui n'est nullement le cas pour le primitif qui se sent à l'aise dans les contes et les pièces populaires hantés par des fées, agrémentés d'événements merveilleux. Anzengruber connaissait et aimait ce théâtre des primitifs qu'il était appelé, lui, le rêveur, à transformer en un théâtre d'une impitoyable vérité. Pour accomplir cette lourde tâche, il lui fallut se dégriser, arracher de son cœur les douces croyances de l'enfant, déchirer les voiles mysté-

(1) *Œuvres*, II, 58.
(2) *Œuvres*, III, 32.
(3) *Œuvres*, I, 331.

rieux qui embellissent la vie, détruire les rêves harmonieux, si beaux, si enivrants, mais mensongers, mais faux. Et il s'est dégrisé afin de pouvoir dégriser les autres.

Dans sa lettre à Duboc, du 3 octobre 1876, Anzengruber souligne le fait d'avoir été un enfant rêveur, riche d'imagination ; ce qu'il resta longtemps (4). Tout jeune, il jouait à l'acteur avec une passion qui faisait douter de son bon sens, raconte-t-il dans un article autobiographique (5). Chez d'autres enfants, l'ardeur des rêves s'évanouit rapidement ; chez lui, les songeries persistaient et peut-être s'aggravaient. A l'école, — on ne s'en étonnera pas — il manquait d'intérêt. A la librairie Sallmeyer, où il aurait dû vendre des livres, il préférait lire pendant que le travail l'attendait. Les lectures ininterrompues étaient la machine aérienne sur laquelle son esprit traversait les espaces du rêve. Au Belvédère, où il aimait se promener, il s'absorbait dans les merveilles de son imagination :

Des rêves, des sons surgissent..., puis disparaissent... se détruisant les uns les autres..., Charme des contes de fées !... Musique de harpes !... Messagers de temps depuis longtemps révolus (6).

Les années s'ajoutèrent aux années. Anzengruber resta fidèle à ses rêveries. Mais n'est-ce pas de rêves que se nourrissent les âmes des poètes ? Chez lui, cependant, rêver signifiait : flâner, papillonner ; fermer les yeux sur ce qui l'entourait. En véritable enfant de Bohême, il méprisait la vulgaire prose de la vie ; il la détestait, la haïssait. Alors, pour fuir le monde hideux, il se fit acteur. Oh ! comble de désillusion !

C'étaient de dures années. Je croyais avoir pénétré dans le paradis des idéals. Or, tout y était plus réaliste qu'ailleurs (7).

Anzengruber resta un :

Rêveur incorrigible : toujours prêt, comme un hynoptisé, à prendre des pommes de terre pour des poires ; à bercer des coussinets d'accoudoir comme des bébés ; à embellir par des franfreluches, pour pouvoir les aimer, les banales rencontres et les menus accidents de la vie (8).

---

(4) *Briefe*, I, 288.
(5) *Œuvres*, I, 232.
(6) *Œuvres*, I, 4.
(7) *Œuvres*, I, 235.
(8) *Œuvres*, I, 260.

Un jour, il échoua comme secrétaire à la direction de la police de Vienne, c'est-à-dire aux antipodes de l'Eden pour hommes épris de chimères. Il ne s'en plaignit pas, assagi comme il l'était alors, dégrisé et meurtri, ayant parcouru le grand cycle des premières épreuves et des souffrances sans nombre qu'il résumait, comme jadis, sous le vocable de « réalisme de la vie » (9). Derrière lui, il n'apercevait plus alors qu'un monceau de décombres : illusions détruites, rêves effondrés, épaves pitoyables des anciens bateaux du bonheur. Mais de l'enveloppe jadis scintillante des songes, maintenant dévorés par les flammes, quelques leçons chèrement payées s'étaient échappées : celle, notamment, de ne plus confondre la poésie avec des chimères, l'idéal avec les nuées de l'imagination. Et il décida d'en tirer partie en introduisant dans son œuvre artistique la croisade — combien réaliste ! — contre les illusions humaines.

***

L'œuvre d'Anzengruber mériterait en exergue la parole biblique : « Je ne suis pas venu apporter la paix, mais le glaive » (10). Il ne se complaît pas aux flatteries. Son art n'est pas un narcotique. Blessé, il blessera à son tour : pour guérir, il fouette et irrite. Ce n'est pas seulement à l'Eglise qu'il en veut, mais à tous les mythes, à tous les égarements de l'esprit humain. Qu'on pense au *Quatrième Commandement*, avec sa forte odeur de laboratoire. Partout, il gratte le vernis qui recouvre la pourriture.

Trompé dans ses rêves, il a appris à se méfier de l'optimisme béat, des marais mouvants où mènent les visions romanesques et romantiques. S'il n'a jamais été complètement dégrisé — au fond de beaucoup d'âmes gît un idéalisme impérissable — Anzengruber a trop souffert pour ne pas traquer et détruire en lui le romantisme le plus trompeur, celui qui, par le contact de ses ailes d'ange, transforme la vie en légende, les hommes en ombres fragiles. Son premier pas vers le réalisme fut fait le jour où il sut saisir la discrimination entre les deux poésies et les deux idéals.

---

(9) *Œuvres*, I, 235.
(10) Math, X, 34.

Il y a des idéals « dangereux », enseigne-t-il dans *Elfriede.* Un exemple entre mille : l'idéal que l'homme se fait de la femme. C'est pour être resté fidèle à une chimère de jeunesse que Wellenberg méprisait sa femme et la faisait souffrir. Contrit, Wellenberg bat sa coulpe :

J'ai réveillé encore une fois l'idéal de ma jeunesse, afin de lui donner le congé définitif. De quoi était-il fait ? De perfections cousues ensemble devant lesquelles je me sentis trop petit. Toutefois, comparant cet idéal aux plus furtives de mes rencontres, chaque fois j'y découvrais un je ne sais quoi de ressemblant. Je constatais qu'il y avait dans chaque femme un germe qui, entouré de soins, grandit et rend heureux, au moins sous certains rapports. Alors, je compris, Elfriede, que je t'avais tenue prisonnière dans ma maison, tandis que tu voulais être toi-même, afin d'être quelque chose pour autrui. J'ai maudit ma légèreté. L'idéal est mort. Le mensonge est dissipé (11).

Wellenberg ne se trompe-t-il pas une deuxième fois ? Elfriede, mûrie par une longue souffrance, en a peur. « N'éveille pas des espoirs que tu seras peut-être trop faible pour accomplir. Sois vrai ! » Elle se méfie des conversions rapides, des enthousiasmes soudains, des feux de paille flambant d'un éclat vif pour s'éteindre aussitôt. Contre les égarements du cœur et de l'esprit, toujours prêts à s'enflammer, la raison seule peut servir d'antidote. A dessein, Anzengruber introduit dans la pièce un personnage caricatural, destiné à combattre, par le ridicule, les folies des idéalistes en amour. C'est un vieux savant, pionnier dans la lointaine Asie, qui a fait sienne cette règle de la science : qu'il faut prendre les choses telles qu'elles sont (12) ; qu'il ne faut exagérer ni dans un sens, ni dans l'autre ; qu'il faut être raisonnable (13).

Le prosaïsme de Knorr nous conduit à un important groupe de personnages placés au premier plan de la scène, en pleine lumière : les grands réalistes, ravisseurs d'illusions, briseurs de rêves, destructeurs de mirages.

Dans *Le Curé de Kirchfeld,* deux sentimentaux se font face : Hell et Wurzelsepp, deux martyres de l'amour, deux âmes tendres que la vie broie impitoyablement. Mais Wurzelsepp a souffert : Hell

(11) *Œuvres,* V, 46.
(12) *Œuvres,* V, 32.
(13) *Œuvres,* V, 52.

va souffrir ; ce en quoi le premier est supérieur au second. Hell, les yeux fermés, écoute encore toujours la musique magique dont son cœur est plein. Wurzelsepp a les yeux grands ouverts sur la vie. Son regard d'aigle semble pénétrer le présent et l'avenir, l'un et l'autre faciles à déchiffrer, quand celui qui les observe est dégrisé, désillusionné. A côté de Hell, Wurzelsepp fait figure de voyant : Quand Annerl se dirige vers le presbytère, Wurzelsepp prédit aussitôt le roman d'amour dont Hell sera la victime. Quand Hell donne à Annerl la petite croix d'or que celle-ci portera le dimanche, Wurzelsepp prophétise, à l'instant même, que la paroisse abandonnera son curé.

— Personne, dans le village, ne pense comme toi, lui répond Hell.
— C'est possible, déclare Wurzelsepp. Mais, bientôt, ils penseront tous comme moi. Je n'ai pas peur de me tromper (14).

Et Wurzelsepp a raison, comme il aura raison, en apercevant le maître d'école, de supposer que Hell est excommunié (15), tandis que Hell verra une fois encore ses rêves démentis par la réalité (16).

Réalisme ! Telle est aussi la leçon du Casseur de pierres. Toute la première partie de son grand récit (17) montre comment il a perdu ses illusions. Folie, la fraternité humaine ! Folie, la bonté et la justice ! L'abandon dans lequel le malheureux se trouve, son dénuement complet, la solitude désertique de son âme lui apportent un don précieux : celui de voir clair en ce monde, de tout peser et mesurer exactement ; aussi, gardera-t-il un rire de supériorité au milieu d'une foule aveugle.

On devine les effets qu'un auteur réaliste pouvait tirer d'un tel sujet, qui lui permettait, d'une part, de montrer un personnage dépouillé de tout attrait romanesque, traité prosaïquement, mais non sans art, comme un esprit juste, sobre et clair ; et, d'autre part, de peindre le fourmillement de villageois, âmes en peine, êtres mesquins, timides, faciles à égarer.

Transposée dans le domaine de la farce, la lutte contre les illu-

(14) *Œuvres*, II, 59.
(15) *Œuvres*, II, 90.
(16) *Œuvres*, II, 95.
(17) *Œuvres*, IV, 71.

sions fournissait l'occasion de plaisanteries soulevant l'hilarité générale. Dans *Hors de l'Ornière de l'Habitude*, le vieux Schmidt, réfractaire à l'amour, comme le docteur Knorr, raconte comment il avait, dans ses jeunes années, fait une déclaration d'amour à la fille de sa propriétaire, rien que pour pouvoir conserver sa chambre. La jeune fille n'était pas laide. Des années après, Schmidt la retrouve dans la personne corpulente de la veuve Katterbaum (18). On retrouve également la fameuse déclaration rédigée dans le style prosaïque d'un jeune comptable. Nouvelle consternation de Schmidt (19). Quelle désillusion !

Le réalisme aime à rapprocher des faits éloignés ou dissemblables, pour en faire jaillir ce contraste frappant, fulgurant, d'où sort l'étincelle du rire. Combien éloquentes ces perspectives drôlatiques, mais vraies, où passé et présent se confrontent, où illusion et réalité s'entrechoquent. Le réalisme, en effet, ne vise pas seulement l'actualité immédiate. Il ne nage pas toujours à la surface des choses visibles. Parfois, on le trouve dans les plis des événements. C'est derrière l'apparence qu'on découvre le vrai, et celui-ci, hélas, n'est pas toujours joyeux !

Dans *La Main et le Cœur*, nous voyons un couple de braves gens qui reviennent d'un enterrement. D'après tout ce que nous devinons, cet homme et cette femme ne diffèrent en rien de milliers d'autres ménages. On nous apprend qu'ils sont riches et timides ; qu'ils mènent une vie solitaire dans une vallée éloignée. Nous les entendons parler : une tendre affection les tient unis ; ils inspirent à tout le monde un profond respect. Cependant, celui qui connaîtrait le passé de la femme s'écrierait, en la voyant au bras de Weller : Comment ! vous êtes donc mariée ? Votre premier mari est-il donc décédé ? Ou bien, usurpez-vous seulement la réputation d'une honnête femme ? — La réponse reste un moment en suspens. Puis, subitement, la question est tirée au clair, dans une scène qui fait crouler l'illusion que nous avions sur Catherine : son premier mari, qui est là, l'aperçoit, crie sa surprise et son indignation : la vertueuse épouse n'est, en fait, que la « concubine » de Weller (20).

(18) *Œuvres*, VI, 172.
(19) *Œuvres*, VI, 175.
(20) *Œuvres*, III, 126.

Déchirer le voile, dissiper les brumes, afin de regarder la vérité en pleine clarté, mettre à nu la réalité, fût-elle honteuse, bref, désillusionner aussi, à l'intérieur des drames, l'âme des personnages, tel est le double but d'Anzengruber. Ce travail, de lente érosion ou de destruction rapide, fût-il simplement raconté, semble s'accomplir sous nos yeux, tant la main de l'auteur est hardie.

Comment Görg est-il devenu ce qu'il est à présent, à savoir, un « pestiféré » parmi les gens honnêtes (21). Sa décadence commença le jour où il perdit ses belles et pures illusions sur les femmes et sur les valeurs morales.

C'était, dit-il, comme si les murs de notre maison s'effondraient (22).

Un choc effrayant. Un cataclysme horrible. Mais l'honneur de sa sœur fut racheté à grand renfort de pièces d'or. Lui ne s'en tira pas moins bien en employant des procédés crapuleux. Et ce réalisme, Görg l'étale désormais avec une brutale franchise. Désillusionné, il se propose de désillusionner à son tour tous ceux qu'il approche.

A Senner, ancien admirateur de Catherine, il reproche d'avoir conservé des illusions, dont aucune femme ne lui saura gré.

Vous n'êtes pas fait pour prendre femme. Vous avez d'elles une idée à laquelle elles ne ressemblent pas. La meilleure n'est pas assez bonne pour vous... (23)

Et il insiste avec un impertinent cynisme :

Vous ne devriez pas surestimer les femmes. Est-ce que vous ne mettez pas des gants de velours pour les toucher délicatement ? Qu'était-elle pour moi ? Un sac d'écus et une belle frimousse par-dessus le marché... C'est vous qu'elle a congédié. C'est moi qu'elle a agréé (24).

De même, il se dépense à empoisonner le cœur de Weller. Mêmes procédés cyniques, mais plus persistants, plus irritants. Qu'on lise les passages acte II, scène VIII, acte III, scènes V et VII, pour juger du degré qu'atteint ici l'art diabolique de la désillusion tombant

(21) *Œuvres*, III, 115.
(22) *Œuvres*, III, 121.
(23) *Œuvres*, III, 116.
(24) *Œuvres*, III, 118.

goutte à goutte dans l'âme malheureuse de Weller (25). Du début à la fin de la pièce, le virus de Görg agit ainsi sur la substance vitale de son entourage. L'extension du mal fait penser au « ver rongeur », dans la pièce du même nom. Comme là, le bonheur est miné progressivement ; mais dans *La Main et le Cœur*, c'est la désillusion, ce sont les forces hostiles de la vie qui remportent la victoire finale.

A cette désillusion dévastatrice, Anzengruber oppose la désillusion salutaire, le réalisme rude et courageux qui sert d'armure à la chasteté féminine. Dès les premières pièces « *historiques* », l'auteur cultive les jolis dialogues plein d'humour et de taquineries, grâce auxquels la jeune fille se défend des prétentions masculines. Le jeune homme ne veut pas admettre que l'amour reste réservé au mariage. Eros se montre impatient de mener la danse. On prie, on supplie la jeune fille de venir au rendez-vous près du ruisseau, non loin du moulin, ou dans une forêt un peu lointaine, le dimanche après-midi, ou, mieux encore, le soir, par un beau clair de lune. Le cœur bavarde ; l'esprit brode des merveilles ; tout un roman se dessine en couleurs ineffables sur fond d'or.

A tant de poésie hasardeuse, la belle oppose son prosaïsme, gentiment, avec une délicieuse ironie. Mille nuances sont possibles pour rejeter la demande de l'impatient. Anzengruber les connaît. Bref, la belle désillusionne hardiment son hardi adorateur. Que son attitude soit dictée par le bon sens, par le respect d'elle-même, toujours on dénote une clairvoyance sûre, qui trouve un malin plaisir à faire éclater les étincelantes bulles de savon qu'on l'invite à prendre pour des astres. C'est que les jeunes filles du théâtre d'Anzengruber — charmantes et exquises — avec un reflet de malice dans leurs yeux — sont d'admirables réalistes, aimant la vie et se méfiant des hommes.

Voici, tiré de *La Revêche*, un exemple de la finesse de ce réalisme villageois. Wegmacher Martin, qui accompagne Hübner Liesel, n'obéit pas à des intentions avouables. Le couple s'approche de la hutte de Liesel. La lune brille au ciel. Tout invite au rêve, à la poésie, à l'amour !

---

(25) *Œuvres*, III, 162.

Liesel. — Je n'ai pas besoin de compagnon, tu sais.

Martin. — C'est ce que tu affirmes. Mais tu changeras peut-être d'avis. En attendant, écoute ce que j'ai à te dire : L'avenir ? personne ne le connaît. Mais ne peut-on pas s'imaginer que ce qu'on souhaite se réalisera ?... Quand deux, comme toi et moi, se mettent à vouloir sérieusement, ils ont beaucoup de chance de réussir.

Liesel. — Allons donc ! Ce sont des châteaux en Espagne, ni plus, ni moins. Il est permis à une personne seule de « se distraire » de la sorte. Mais deux seraient impardonnables. On leur reprocherait leur sottise.

Martin. — Ne dis pas cela, Liesel. Quand l'espoir commence à verdir, il ne faut pas, comme tu viens de le faire, écraser les jeunes pousses. En te revoyant, aujourd'hui, je me suis dit, et je l'avoue franchement : Voilà celle qui me convient... Et toi, Liesel, quand tu te trouves seule, ici, le soir, après une dure journée de travail, est-ce que tu n'aurais pas... des idées étranges ?... Tu es une fille... Et une des plus belles !

Liesel. — Comme tu y vas !

Martin. — Regarde les montagnes autour de nous. Tu n'y trouves pas une bergère qui n'ait son fiancé. C'est déshonorant pour toi de faire exception. En ce moment, peut-être, un jeune homme monte vers la hutte la plus haute, et, bientôt, pendant que nous parlons ici, plus aucune vachère ne sera seule. Chacune regarde un visage chéri et écoute les paroles affectueuses qu'on lui dit. Quelle joie au fond du cœur ! Et toi, tu voudrais en rester exclue ?

Liesel (affectant l'enthousiasme). — Comme cela doit être curieux ! La lune éclairé le paysage et les chères montagnes d'où descendent, au printemps, les chères avalanches. On est assis devant la hutte, le foin répand son parfum. De temps à autre, une vache fatiguée fait sonner sa cloche. Tout à coup, on entend, dans la vallée : « Hollidieh ! » C'est le bien-aimé. Et on répond : « Hollidieh ! » Le ioulement approche ; puis, celui qu'on attend apparaît et, à peine visible, il est déjà là, auprès de vous.

Martin (en extase, saisissant la main de Liesel). — Liesel !

Liesel (en faisant autant). — Martl !

Martin (perplexe). — Pourquoi cries-tu comme cela !

Liesel. — Ah ! Je croyais que cela en faisait partie... Mais, dis-moi, Martl, j'en ai vu quelques-unes assises devant leurs huttes. La lune brillait. Les cloches des vaches tintaient. Le foin sentait bon, comme l'année précédente. Seulement, on n'entendait plus d'ioulement. Personne ne venait. La vachère, cependant, n'était pas seule. Mais, au lieu d'un grand garçon, c'en était un petit qui lui tenait compagnie.

Martin (avec empressement). — Ce sont des voyous qui agissent ainsi. Des voyous ! Je sais, heureusement, que tu ne me comptes pas parmi eux. Car tu peux avoir confiance en moi. Moi, je ne te causerai pas de chagrin. (Il l'attire vers lui, disant tout bas) : N'est-ce pas, Liesel, tu me permettras de venir te voir et tu ne pousseras pas le verrou si j'arrivais un peu tard ?

Liesel (chuchotant également). — Ah non ! En voilà une chose que je ne ferais pas.

Martin (l'attirant tout à fait vers lui). — Pourquoi pas, Liesel ?

Liesel (sur la poitrine de Martin, levant son regard vers lui, pleine de tendresse). — Tu vois, Martl, je te prends pour un gredin aussi crapuleux que les autres.

Martin (surpris, s'éloignant d'elle). — Fille ! (Eclatant de rire) : Par exemple, tu te moques de moi !

Liesel (se redressant, en colère). — Je te fais seulement ce que tu voulais me faire ! (26)

Voilà l'art délicieux de la désillusion dans le cadre de la comédie paysanne. On ne contestera pas la vigueur et la souplesse, bref, la réussite complète dans le dessin des deux caractères, dont l'un se sert perfidement de la ruse, et dont l'autre pare les coups avec une parfaite habileté, au nom de la finesse et de l'intelligence féminines, dans une lutte qui risquait de coûter cher à la jeune fille.

Ce sont bel et bien des personnages en chair et en os que nous voyons devant nous, même à une simple lecture ; ils parlent et pensent à ravir, et on croit les entendre respirer, tant ils sont vrais et vivants. Il est rare qu'un personnage d'Anzengruber passe sur la scène comme une ombre exsangue ou comme des fées folâtres échappées du pays d'Utopie. Tous rayonnent de force vitale. On les reconnaîtrait entre mille autres. Wurzelsepp, ‚Käferl, le Casseur de pierres, Hauderer, Sentner, Görg Friedner, la famille Schalanter, Annerl, Vroni, les deux Liesel — mais il faudrait les nommer tous et toutes — portent la marque d'un art génial, unique dans son genre, comme une gravure de Dürer, un tableau de Rubens ou une statue de Rodin.

Réalisme à plusieurs dimensions : c'est là le fait le plus curieux. Celui qui, à cette place, doit retenir notre attention en premier lieu c'est le réalisme de l'artiste créateur qui insuffle la vie à ses personnages, quel que soit leur caractère. L'auteur semble les transporter de la rue sur la scène, avec leur tablier ou leur blouse, de sorte qu'on éprouve à leur vue l'impression du « déjà vu ». Qui sait ? dans tel village autrichien, ou dans tel village tout court, nous les avons rencontrés un jour, ces hommes, ces femmes, ces filles du peuple...

---

(26) *Œuvres*, IV, 399.

Mais on manquerait de justesse si on omettait de dire qu'ils sont eux-mêmes, dans leur ensemble, animés d'une pensée réaliste. Pas seulement le cadre et la facture, mais l'âme même des personnages d'Anzengruber respire, avec le sentiment profond de la vie réelle, l'expérience de la lutte, la conception saine, courageuse, énergique de la vie chez les uns, et, chez les autres, le dégrisement, la dépoétisation (analogues, en philosophie, à la dédivinisation de l'Univers)... Par là, ce réalisme profond, autant artistique que philosophique, agit une troisième fois, cette fois sur le spectateur lui-même, qui doit être dégrisé à son tour et, à son tour, converti au sage et prudent réalisme de la vie, conversion pour laquelle le réalisme artistique ne servait que de moyen.

***

II. — Emancipation et triomphe de ce réalisme

A quel moment, Anzengruber comprit-il sa mission d'auteur réaliste ?

Nous l'avons vu, au cours d'une douloureuse évolution, s'acheminer vers une conception désillusionnée du monde et, comme il dit lui-même, vers « la vie sans Dieu » (27), sans miracles, sans chimères. La vie une ombre ? un rêve ? note-t-il dans un fragment ; mais non : parler ainsi c'est se complaire dans des « transfigurations poétiques ». « La vie est un fait brutal » (28). Mais quand eut-il, dans l'art, une révélation analogue ? Et, tout d'abord, possédait-il, malgré son penchant pour la rêverie, des aptitudes le prédisposant à la vision réaliste ?

Pendant ses années d'acteur ambulant, nous découvrons chez lui un certain esprit critique et caustique, une bonne dose d'humour et d'ironie. Les aventures, à partir de 1860, lui fournirent de quoi aiguiser ses railleries. Sans cesse, il sera amené à comparer et à condamner. Jamais, à Vienne, l'idée ne lui serait venue de critiquer les théâtres, les auteurs, les acteurs, car il était encore trop jeune et, surtout, comme toutes les capitales, Vienne était privilégiée, pos-

(27) *Œuvres*, VIII, 67.
(28) *Œuvres*, VIII, 73.

sédant les meilleurs théâtres, les meilleurs auteurs, les meilleurs acteurs. Or, le jeune Anzengruber se vit exilé dans de lointains villages, où les représentations théâtrales étaient de véritables parodies.

Oui, à Vienne, tout était parfait ; tout, sauf Meidlingen. Aussi, une satire illustra-t-elle le court séjour d'Anzengruber dans ce théâtre d'apprentis (29). Et cette satire fut le signal d'une activité littéraire où parodies, satires, ballades burlesques se succédèrent. Leur auteur, visiblement nourri de l'humour de Shakespeare, de Gœthe, de Nestroy, plongé dans un milieu de cabotins qui tiraient, tous, le diable par la queue, se forgea alors, pour mieux exhaler son malaise, un style « méphistolodique » (30). Mais en 1865, arrivé au terme de son odyssée, — qui ne coïncidait pas avec la fin de ses souffrances — il était encore bien loin de ses grandes œuvres réalistes.

Toutefois, il avait commencé à prendre le vent et à s'orienter. Ses premières expériences théâtrales (à Wiener-Neustadt, Krems : 1860 à 1862) avaient eu pour résultat de le faire méditer sur la grande pitié de l'art dramatique dans les petites villes de province, en même temps qu'il s'éleva à une critique littéraire, caractéristique de sa future attitude artistique, en parodiant la pièce de chevalerie qui foisonnait encore dans les petits théâtres (31), en persiflant les clairs de lune romantiques (32), en critiquant sévèrement auteurs et acteurs coupables, les uns et les autres, du péché mortel de mensonge (33). L'enfant terrible dénonçait froidement les tares dont on s'accommodait par faiblesse ou par incapacité.

« Représenter humainement les choses humaines ! (34)

telle est d'après Anzengruber la recette de l'art, difficile, certes, mais seule vraie. La formule était donc trouvée. D'autre part, le feu sacré ne manquait pas. Dans *Une lettre qui tue,* l'acteur Engelstein (mettons : Anzengruber) lance au public et à ses collègues de virulentes accusations : Notre misère, nous la devons...

---

(29) *Unter dem Mond* (1860).
(30) *Briefe,* I, 40.
(31) *Schauderliche Plunzen.*
(32) *Japhet.*
(33) *Mephisto,* Anno 1862.
(34) *Œuvres,* I, 84.

à votre indifférence à l'égard de tout ce qui vous semble difficile à saisir, mais qui vaut la peine d'être compris ; car on a toujours intérêt à être « homme ». C'est à votre goût pour des pièces enfantines que nous devons notre théâtre actuel, institut moral dont Schiller, s'il ressuscitait, se désintéresserait (35).

Dans cet extrait, nous revivons l'enthousiame ardent du jeune auteur-acteur après sa découverte du réalisme, qu'il aspirait avidement à voir triompher. Mais était-il prêt lui-même à faire œuvre de réformateur réaliste ? Sans doute se livrait-il à des essais d'après le conseil qu'il donna à son ami, le 29 décembre 1864 :

Etudie la période que tu veux décrire. Etudie minutieusement les caractères. Un personnage, n'aurait-il que trois mots à dire, doit les dire de telle sorte qu'il dispense le spectateur de consulter la liste des rôles pour savoir qui vient de parler (36).

Est-ce tout ? Non. Un témoin rapporte que la première pièce d'Anzengruber représentée en province : *La Tentation* (25 février 1864) renfermait déjà le célèbre réalisme d'Anzengruber, ce réalisme à la fois poétique et vrai qui caractérisa ses œuvres postérieures (37). Mais la pièce est introuvable. Par contre, nous possédons *Gant de Peau et Tablier de Cuir*, de la même année. Avouons que cette pièce, « populaire dans le sens le plus noble du mot » (38) — avec son sentimentalisme 1848, son intrigue empruntée au *Gendre de Monsieur Poirier*, et sa technique imitée de *Kampl*, par Nestroy — montre Anzengruber encore loin de l'art atteint cinq ans plus tard dans *Le Curé de Kirchfeld*.

Mais *Le Curé de Kirchfeld* lui-même ne représente pas l'étape définitive du réalisme d'Anzengruber. Nous ne parlerons pas de la vérité historique, plus d'une fois lésée (39). Par contre, nous mentionnerons,

---

(35) *Œuvres*, XV, I, 122.

(36) *Briefe*, I, 94.

(37) F. v. Radler : « *Der Versuchte* ». *L. Anzengrubers erstes Drama* dans *Friedjungs Deutsche Wochenschrift* (31-1 1884); réimprimé dans J. Jâger : *Wiener Almanach* (1903).

(38) Rommel, dans *Œuvres*, XV, III, 337.

(39) Le monologue au début du quatrième acte parle du dogme de l'infaillibilité papale (1870), le mariage de Talmüller Loisl suppose les lois de mai (1868), tandis que le sort de Wurzelsepp s'accomplit sous le

dans ce qui forme le cadre de la pièce, les contrastes trop crus entre Hell idéalisé et le caricatural Finsterberg. Dans la pièce elle-même, si tous les caractères sont originaux, dignes d'éloges, Hell a été vivement critiqué comme étant un homme faible, onctueux, phraseur. Ajoutons que des acteurs, retouchant le texte d'Anzengruber, dialectisaient légèrement les paroles du prêtre, ne le laissant parler haut-allemand que dans les scènes pathétiques. Mais Anzengruber désapprouvait énergiquement cette interprétation du rôle (40).

Il faut donc prendre Hell comme la pièce nous le montre. Anzengruber l'a voulu tel, reflétant dans ce personnage son romantisme et son amour fervent de l'humanité. Il le voyait ainsi, parlant haut-allemand ; rêvant d'un amour universel ; prêchant comme un apôtre ; raisonnant comme un joséphiste ; affirmant, comme un protestant, l'indépendance individuelle en matière religieuse. D'ailleurs, tous les personnages (sauf Finsterberg) baignent dans une étonnante atmosphère de tendresse touchante. La bonté, le dévouement les dominent. Ils ont des âmes de poètes. « Sois salué, souffle sacré de la vie de famille », proclame Hell (41) ; ou bien : « Oh ! solitude de la nature, c'est ici que j'attends la pointe du jour » (42). Annerl, la douce, parle de la forêt, de l'herbe et des fleurettes (43), ou bien regarde le soleil couchant, les yeux remplis de larmes, le cœur plein de pitié et d'attendrissement (44). Wurzelsepp, l' « homme de la forêt, échappé des gorges d'une montagne d'où il s'est égaré sur les planches d'un théâtre » (45) ; Wurzelsepp, « ce sauvage, ce gueux » (46), contemple la nature en artiste.

Ecoutons-le :

---

règne absolu du concordat (1855). Après les lois de mai, un prêtre catholique n'avait plus à redouter le sort de l'abbé Cyrille. (Rommel dans *Œuvres*, XV, III, 347). Et dans les circonstances supposées par Anzengruber, Hell ne pouvait pas être excommunié (Castle, II[e] partie, p. 16).

(40) D[r] **A. Tyrolt** : *Meine Erinnerungen an L. Anzengruber* (*Neue Freie Presse* du 10 janvier 1910).

(41) *Œuvres*, II, 54.

(42) *Œuvres*, II, 83.

(43) *Œuvres*, II, 66.

(44) *Œuvres*, II, 50.

(45) Rosegger, dans *Tagespost*, 6-2-1871.

(46) *Neue Freie Presse* du 6 novembre 1870.

Il était à moitié nuit quand je quittai la maison pour traverser le village et escalader le Gamskogel. Pas un coq, pas un chien ne bougeait ; le vent, comme assoupi, soufflait si faiblement qu'il ne remuait qu'une seule petite feuille sur l'arbre. Je montai toujours plus haut vers le Gamskogel, et si vite que j'en transpirai. Arrivé en haut, je m'assis par terre pour me reposer, en attendant le lever du soleil. Il se leva lentement, très lentement, il pendait devant moi, rouge comme un charbon ardent. Et comme je contemplais le monde gris qui m'entourait encore, un tel froid traversa le pays que je dus boutonner ma veste. Tiens, dis-je, cette froide obscurité s'étend encore une fois avant de disparaître. Mais le brouillard s'en alla en lambeaux et, quart d'heure après quart d'heure, le soleil le repoussa davantage, jusqu'à ce qu'il cédât complètement le terrain, se retirant dans la Vallée Etroite et dans la Gorge du Diable, là-bas. Mes yeux me faisaient déjà mal, mais le soleil avait un éclat si amical que je me dis à moi-même : comme le soleil est privilégié ! il attend un peu seulement, puis il brille partout (47).

Ce langage sentimental, attentif aux beautés pittoresques de la nature, n'étonnait point les spectateurs. Au contraire, dans la bouche de Swoboda et du génial Martinelli, tout cela semblait d'un naturel accompli (48). Les rêveurs, les poètes existent dans la vie. Pourquoi ne seraient-il pas vrais au théâtre. Cependant, il n'est point besoin, pour réaliser une idée poétique dans une œuvre réaliste (conformément au désir d'Anzengruber, formulé dans sa lettre à Duboc (49), de ne choisir comme personnages que des sentimentaux. On peut supprimer le lyrisme, l'amour de la nature, la bonté universelle et, surtout, l'onctueuse verbosité, sans exiler la poésie de la pièce de théâtre. C'est alors un art plus amer, mais plus vrai. Des personnages, en effet, comme nous les rencontrons, harmonieusement réunis, dans *Le Curé de Kirchfeld*, s'ils ne sont pas impossibles à imaginer dans la réalité, représentent tout de même une exception. La vie est plus variée en caractères bons ou mauvais ; et le réalisme, de même qu'il s'éloigne de la caricature, qui rend plus faciles les contrastes en les faussant par l'exagération, s'éloigne aussi de toute peinture trop optimiste.

Anzengruber avance pas à pas vers cet art nouveau. Il y a encore du *Curé de Kirchfeld* dans *Le Paysan parjure*. Hell réap-

(47) *Œuvres*, II, 31 .
(48) Rosegger : *Meine Ferien*, 234.
(49) *Briefe*, I, 291.

paraît sous le masque de Franz, c'est le même idéalisme, le même optimisme, la même noblesse de sentiments et le même culte de la parole enflammée. Pour bien se rendre compte du rôle confié à Franz, il faut consulter le texte B, tel que l'auteur l'avait soumis à la censure ou tel qu'il figurait encore dans la première édition du livre (texte C) (50). Vroni, destinée à devenir la femme de Franz, s'apparente à lui par un certain romantisme des idées et du sentiment : pauvre, elle prétend à la main d'un riche (Toni), parce que l'amour tout-puissant ne reconnaît pas de barrières entre les classes sociales ; riche, elle n'hésite pas à renoncer à tous ses droits matériels pour se livrer toute entière à celui qu'elle aime (Franz) ; âme tendre et enthousiaste, nous trouvons aussi chez elle le sentiment de la nature (51) — celui d'Annerl et de Wurzelsepp — et que le maître-valet partage avec elle dans *Le Paysan parjure*. Ce tableau, aux tons doux, mielleux, est complété par la scène mélodramatique de la mort du frère de Vroni : la jeune fille, assise au chevet de Jakob, mourant, pince de la guitare et chante douloureusement un air mélancolique (52) ; ajoutons encore la sympathie pour le juif Lévy et l'apologie des contrebandiers. C'est un tableau inspiré des tendances de 1848.

Mais, en face de Franz et de ses amis, se dresse Ferner et sa clientèle : la race paysanne, incarnant les forces hostiles, le mal. Finsterberg, dans *Le Curé de Kirchfeld*, se tenait en dehors du drame. Ferner, dans *Le Paysan parjure*, placé au centre de la pièce, domine le jeu. Avec lui, tout un groupe de personnages intervient directement, sans illusions et sans idéalisme aucun. Ferner est dur, âpre au gain, cruel. Sa fille, Kreszenz, le vaut : pas une trace de sentiment ; l'ambition terrienne a dévoré en elle jusqu'à l'affection pour son frère. Auprès des Ferner, père et fille, nous voyons Höllerer, père et fils, pour qui l'amour n'est qu'un amusement, tandis que le mariage sert à agrandir la propriété. Mentalité paysanne, bien vue et bien rendue par l'artiste ! Au contact de ces gens,

(50) Castle, dans son édition, complète le texte commodément, par des notes au bas de chaque page.

(51) *Œuvres*, III, 9.

(52) *Œuvres*, III, 41.

Vroni, en d'autres moments douce, tendre, affectueuse, se révèle — sans qu'il y ait rupture dans l'unité de son caractère — excellente terrienne, énergique dans son combat pour reconquérir les biens de son père, courageuse et rude en face de Ferner, rusée quand la nécessité l'exige. Elle évolue en même temps dans deux mondes différents. Sa grand'mère Burgerlies, affranchie des vieux préjugés, rend hommage aux idées nouvelles, mais reste, elle aussi, réaliste, comme tout son entourage paysan.

Ainsi, le réalisme gagne aussi du côté des femmes et des jeunes filles. Anzengruber ne se contente pas de créatures idéales (belles, intelligentes, sages, effacées). Si Vroni se charge du beau rôle tenu par Annerl dans *Le Curé de Kirchfeld,* elle le modifie profondément par sa hardiesse. Si Annerl est prête à souffrir, Vroni, par contre, affronte les difficultés avec une farouche et tumultueuse décision. De même, Burgerlies, pourtant voisine de Brigitte, se place, s'il faut, au premier rang, et se prononce fermement. Un courant d'énergie a traversé l'âme féminine. Kreszenz, enfin, est, elle aussi, indépendante, autonome — comme Vroni — mais incarnant la jeune fille antipathique, égoïste — personnage nouveau dans le théâtre d'Anzengruber. Le lyrisme et le romantisme lui sont inconnus. « Je suis Kreszens, au sac plein d'écus », lance-t-elle à Höllerer (53), exprimant crûment sa pensée matérialiste.

De telles explosions de choquante franchise, inimaginables dans le solennel et pieux *Curé de Kirchfeld,* émaillent *Le Paysan parjure.* Tandis que, là, on implore le Dieu de l'Amour, on entend dire, ici, que le Bon Dieu n'existe pas, qu'il a été inventé par les juifs pour faire peur aux femmes (54). « Manger, boire, aimer sont les seules choses intelligentes au monde », dit Burgerlies (55). « Les meilleurs chrétiens, ceux qui s'agenouillent dans les bancs sculptés, aiment les filles pieuses qui se résignent à tout sans pousser de cris », déclare le maître-valet (56). C'est un monde dégrisé où l'on parle ainsi, un monde sans illusions, un monde aussi où l'un cherche à démas-

(53) *Œuvres,* III, 43.
(54) *Œuvres,* III, 28.
(55) *Œuvres,* III, 32.
(56) *Œuvres,* III, 11.

quer l'autre sans aucun égard. « Tu traques le mari riche » (57), dit Ferner à Vroni, et celle-ci, l'heure venue, dénonce Ferner comme un criminel que la prison attend (58).

Höllerer reproche à Ferner de lui imposer sa fille pour s'approprier ses biens. Burger-Lies accueille ses petits enfants en les traitant de « frère débauché » et de « sœur amoureuse », qui, sous peu, l'abandonneront de nouveau, l'un pour aller voler, l'autre pour aller dépister un amant (59). On ne mâche pas les mots dans cette pièce : si Kreszenz, se pavanant, fait sonner son sac d'écus, Franz crie à Ferner qu'il veut être maître dans la maison paternelle (60). Les instincts de possession sont en éveil et, sauf à la fin, on traite les choses de l'amour avec un parfait mépris. Quand le maître-valet raconte à Vroni la « honte » de la mère de celle-ci, il est loin de ménager les oreilles de la jeune fille (61). Et Toni, courtisant Vroni, pour avoir un passe-temps, apprend à celle-ci qu'une triple corde tient mieux dans le mariage et que, fille d'une concubine, Vroni ne saurait renier le sang joyeux de ses parents (62).

Les personnages qui parlent ainsi sont des rustres. C'est pourquoi on ne s'en formalise pas. D'autres fardent la vérité ; le paysan a l'habitude de l'envisager sans ménagement. Nous voulons dire : le paysan de la nature. Celui des romans et des pièces de théâtre écrits jusqu'alors, personnage tantôt comique, tantôt idéalisé, n'avait emprunté à son collègue champêtre que la blouse, le signe extérieur. Son âme attendait, pour être saisie sur le vif et reflétée dans la littérature, l'artiste ennemi du mensonge. Du *Curé de Kirchfeld* aux *Analphabètes*, Anzengruber parcourut l'évolution qui fit de lui le créateur de cette pièce paysanne, longtemps attendue.

Le réalisme d'Anzengruber se forme et s'achève donc, d'abord, parmi les villageois. Cela s'explique autrement que par le hasard. Le paysan est, en principe, l'homme sans illusions, l'homme terre-à-

---

(57) *Œuvres*, III, 17.
(58) *Œuvres*, III, 51, 61.
(59) *Œuvres*, III, 37.
(60) *Œuvres*, III, 53.
(61) *Œuvres*, III, 9.
(62) *Œuvres*, III, 67.

terre, le matérialiste né. On a dit de Fontenelle qu'il aimait les asperges, mais qu'il n'aimait pas la poésie. Nous ignorons si cette opinion est fondée ; mais elle s'applique parfaitement au paysan, qui s'en tient à des valeurs concrètes, comestibles ou convertibles en argent. *Le Paysan parjure*, pour la première fois, note le fait : « Le sac d'écus » de Kreszens pourrait avoir une signification symbolique à cet égard. D'ailleurs, au moment où Anzengruber écrit *Les Analphabètes*, deux mois et demi avant la première représentation du *Paysan parjure*, il adresse à Rosegger ce reproche amical, dont la conclusion ne laisse rien à désirer :

Monsieur, comment osez-vous parler des exigences du « Bon-ton » à moi qui, comme vous le savez, suis un paysan ne m'intéressant qu'à des gens qui se donnent pour des hommes de la nature (naturmenschlich) (63).

Les hommes de la nature ont-ils le temps ou l'envie de penser à des chimères ? Est-ce parmi eux qu'on découvre les songe-creux, les rêveurs ? N'est-ce pas plutôt parmi les prêtres, les maîtres d'école, les étudiants de la ville ? La tentation n'était-elle pas proche d'éliminer ces intrus, avec leurs éternels espoirs d'un monde meilleur, et leurs généreux, mais nébuleux raisonnements ? Et, s'il fallait absolument des philosophes, n'en trouverait-on pas au village même, parmi les hommes de la nature, loin des doctes chaires ? Ainsi Hell (*Curé de Kirchfeld*), ainsi Franz (*Le Paysan parjure*), furent remplacés par le Casseur de pierres : et, pour la première fois, Anzengruber nous fit pénétrer dans un monde exclusivement paysan, en même temps que son art réaliste enregistra des progrès indéniables.

Les raisonneurs indiquent les degrés de ce perfectionnement : triomphe de l'art, recul de la thèse.

Chacune des trois pièces a son raisonneur. La thèse des drames respectifs leur est confiée ; ce sont les avocats de l'auteur. Tous les trois sont des libre-penseurs ; mais l'esprit de combat n'est pas également intense dans chacun d'eux ; Wurzelsepp, plein d'une haine farouche, négateur de Dieu et blasphémateur, voudrait détruire le monde par le fer et le feu, à cause de l'injustice dont le monde surabonde. Burgerlies qui, elle, ne ménage pas non plus les paroles mordantes, caustiques, est exempte de farouche colère et du furieux désir de destruction ; la brave vieille a, au fond, un cœur tendre et sensible. Le Casseur de pierres, enfin, voit, avec un regard aussi perçant que

(63) *Briefe*, I, 143.

les deux personnages précédents, combien d'injustices et de folies foisonnent ici-bas. Mais il a appris à s'en moquer. En une heure douloureuse, la douce, la consolante religion du panthéisme s'est révélée à lui et a rempli son âme d'une calme sérénité. Ces trois personnages marquent un progrès ininterrompu allant du type, c'est-à-dire de la personnification d'une thèse, à l'individu vivant et réaliste. Dans Wurzelzepp, la thèse est visible à tout bout de champ ; dans le Casseur de pierres, elle s'est noyée, sans laisser de traces, dans une pleine individualité ; elle a fourni à l'auteur le prétexte de créer ce délicieux personnage (64).

Pourtant, la thèse existe dans *Les Analphabètes*, courageuse, hardie ; mais elle est entrée dans la vie des personnages, dans le cours plausible des événements. Tout est naturel ici ; et tout est paysan dans cette pièce paysanne. Peu banale, la révélation du Casseur de pierres ? En tout cas, nullement choquante ou seulement surprenante ! Un pauvre malheureux, abandonné de tous, a-t-il d'autre issue que le désespoir, ou, en homme raisonnable, ne va-t-il pas se résigner à la sottise et à l'injustice ? En affublant ses explications du nom prétentieux de panthéisme, on les fausse. Sans doute, ne dirons-nous pas : trouve-t-on, chez le Casseur de pierres, la moindre allusion à la terminologie ? la moindre trace d'un raisonnement savant ? Mais sa « philosophie » populaire est-elle autre chose que l'indifférence à laquelle mène la sagesse du pauvre diable ? Des milliers de malheureux entretiennent dans le secret de leur cœur la même conception du monde ; le Casseur de pierres, lui, la formule, l'exprime ; parce que Louis Anzengruber tenait à ce qu'elle fût rendue publique, pour confirmer les uns dans leurs idées acquises, pour consoler les autres par l'apport d'un humble, mais efficace soutien.

Oui, il est vu en réaliste, ce réaliste Casseur de pierres, ami de Brenninger, d'Anton, de Josépha, bref, de tous les paysans de Zwentdorf. Il faut l'avoir observé à l'œuvre, et, surtout, l'avoir entendu parler, facétieux ou sérieux, toujours pittoresque et vrai. Et tous les autres parlent comme lui le même langage imagé, familier, le dialecte parfumé des Alpes, qui à lui seul fournit déjà la moitié du réalisme populaire d'Anzengruber. Dans *Le Curé de Kirchfeld*, le haut-allemand occupait encore une place considérable : Finsterberg, Lux, Hell, Vetter et le maître d'école d'Alt-Œtting s'en servaient. Dans *Le*

(64) Hans Sittenberger : *Das dramat. Schaffen in Œsterreich*, p. 309.

Paysan parjure, Franz, l'étudiant élevé à la ville, se détache seul de la masse paysanne par le contraste de son parler fade et scolaire, et l'on regrette qu'une bonne cause comme la sienne soit plaidée avec de si faibles moyens, tandis que le criminel Ferner dispose des avantages d'un idiome doux à l'oreille, spontané, nuancé, naturel, en quelque sorte sué par le milieu, excrété par l'ardente vie.

Ce langage merveilleux, précis et direct, est de règle dans *Les Analphabètes.* Crésus, gros propriétaire, en use comme le dernier du hameau. Les personnages qui remplissent la scène du début à la fin, tous originaires du même village, tous engagés dans le même conflit, étreints de la même angoisse, partageant la même destinée, ayant même mentalité et mêmes intérêts, ils brossent, sans intention apparente — voilà l'art réaliste — un tableau parfait du groupe paysan qu'ils constituent. Que de malice, que de tracas, que d'humour, que de tristesse ! mais tout s'enchaîne, sans effort, parce que les choses se passent et se disent ainsi, et non autrement.

L'auteur auquel nous devons une telle pièce a écrit, dirait-on, sous la dictée des événements. Et Louis Anzengruber, auteur des *Analphabètes,* aurait pu revendiquer comme sienne cette déclaration faite à plusieurs reprises, vers la même époque, par l'auteur des *Lettres de mon Moulin* : « Mon seul Dieu en Art, c'est la vérité » (65).

En effet, suc, saveur, sincérité, ces éléments constitutifs de la vérité artistique, sont contenus tous les trois dans les *Analphabètes.* La philosophie nébuleuse est remplacée par la sage compréhension du réel tangible. Pourquoi rêver, espérer, moraliser ? On n'a que faire de promesses d'avenir toutes belles qu'elles sont. Au théâtre « utile » doit ainsi succéder le théâtre « vrai ».

Dans cette vie strictement limitée au moment présent, on perçoit une accumulation de détails, un fourmillement de faits, un bouillonnement d'activité. L'auteur ne fait honneur qu'au concret, à l'irrésistible vitalité ; aussi le spectacle est-il varié, toujours intense, dramatique et plaisant. C'est dire que la poésie ne manque pas dans la peinture de la vie, même modeste, en apparence, exempte de lyrisme

---

(65) Lucien Daudet : *La Vie d'Alphonse Daudet* (Naissance du Petit Chose).

et banale. Cette découverte, et cette réussite, placent l'auteur des *Analphabètes* à côté de Charles Dickens et d'Alphonse Daudet.

Un moulin délabré, la rentrée d'un troupeau — quoi de plus insignifiant ? — mais des *Lettres de mon Moulin* s'exhale une délicieuse poésie. Il suffit pour cela de savoir « voir ». Ne peut-on pas faire la même chose au théâtre ? Ce don, Anzengruber le possédait : il en a fourni la preuve dans une série d'œuvres dramatiques. Avec le même sens du réel, avec la même acuité du regard, l'auteur dramatique devait donner à des paysans la même vie pleine et entière, pittoresque et savoureuse dont Daudet animait n'importe quelle scène d'un paysage provençal. Pour cela, il fallait non seulement voir le décor juste, voir chaque personnage à sa place et agissant comme il agit dans la vie réelle, mais aussi voir nettement ses gestes, ses réactions, deviner ses pensées, même l'entendre parler, comme si l'auteur n'avait jamais cessé de vivre avec lui en étroit contact ; et de telle sorte qu'aucun des vingt personnages d'une pièce ne ressemblât à l'autre. Cet art réaliste, une fois atteint dans les *Analphabètes,* allait se renouveler brillamment dans *Ver rongeur, Double Suicide, La Revêche,* fournissant ainsi au répertoire allemand une série de comédies paysannes en dialecte, d'une valeur inestimable.

*
**

3. — Réalisme humain et Réalisme social

La réussite s'avérait moins facile dans la pièce viennoise où l'intrigue, artificielle, romanesque, ou trop ténue, compromet souvent le succès franc et total. *La Fille de l'Usurier* et *Un Coup de Poing,* arbitraires dans l'invention de l'action, exagérément romantiques dans leur besoin de moraliser et de condamner, s'éliminent d'eux-mêmes. *Braves Gens du Faubourg,* essai d'innovation technique, étouffe, en admettant la toute puissance du personnage central, l'épanouissement des malheureux compasses ; mais la pièce ne manque pas de qualités réalistes dans le détail. *Les Vieux Viennois* possèdent même une valeur de document historique : en effet, la concordance de ces caractères est totale avec ce que nous apprenons

sur Vienne dans *La Vie Viennoise* de Friedrich Schlögl, ou dans les Souvenirs (66) de Friedrich Uhl.

L'auteur — empêché par la censure de faire son métier comme il lui plaisait — se borne à la peinture d'individualités ou de groupes. Il observe minutieusement les hommes. Les événements, par contre, se réduisent à un maigre filet de faits quelconques. Ainsi, le peintre de caractère prévaut sur l'architecte du drame. On peut d'ailleurs se demander si le grand danger pour l'artiste réaliste, collectionneur de documents, manieur de calepins, n'est pas, surtout s'il est auteur dramatique, de prendre trop de plaisir au détail, à l'objet isolé, et, devant l'individu, d'oublier le flot qui le soulève et l'emporte. On sait aussi qu'après une longue étude de la flore humaine, l'observateur, lassé par le jeu monotone de la vie banale, finit par porter ses regards sur les phénomènes anormaux.

Anzengruber n'a pas échappé à cette tentation ; on trouve chez lui des originaux, des dépravés, des criminels. Dans *Hors de l'Ornière de l'Habitude,* il trace le tableau de la déformation professionnelle. Dans *Un Juré,* nous faisons la connaissance de deux voleurs et d'un incorrigible vagabond. Que viennent-ils faire dans une pièce dont l'action ne les intéresse pas ; ce sont de simples ornements, des études sorties d'un calepin d'artiste. Cependant, en les transplantant sur la scène, l'auteur n'avait-il pas une idée plus sérieuse que celle de remplir des vides ? Ce vagabond et ces deux voleurs sont appelés à illustrer et à mieux concrétiser le problème de la justice auquel l'écrivain veut nous initier. Mais à l'origine, ils n'avaient sûrement pas de destination fixe ; découverts au hasard de la vie, Anzengruber leur avait accordé une place parmi les autres figurines de sa précieuse collection ; là, on pouvait les contempler comme de petits chefs-d'œuvre de l'art réaliste. Aussi peut-on, sans dommage pour eux-mêmes, les détacher de l'œuvre dramatique qui les renferme ; et cela a été fait. L'entretien des deux voleurs (der Intallagente et der Harte Bua) — extrait de *Un Juré,* pièce qui n'avait pas vu les feux de la rampe, — fut récité souvent et avec le plus sûr effet, par Martinelli qui ignorait que cette vigoureuse scène

(66) *Aus meinem Leben.*

humoristique était en réalité l'épave d'une pièce de théâtre naufragée (67).

Or, cette impression d'être en présence de mosaïques quand on étudie les pièces viennoises d'Anzengruber, n'est pas ressentie quand on étudie les pièces paysannes. Créations d'une seule venue, celles-ci ont surgi dans l'imagination de l'artiste dans une même et unique vision ; les pièces viennoises par contre, comme nous venons de le voir, se constituaient à l'aide de documents rassemblés au hasard de multiples observations. Le fait semble surprenant sinon contradictoire dans le cas d'un Viennois. Maïs Anzengruber nous répond ceci :

Le fait, énigmatique pour beaucoup, d'après lequel le fidèle peintre de la vie paysanne qu'on me fait l'honneur de me croire n'a jamais vécu parmi les paysans s'explique, peut-être, de la façon suivante : pourvu d'un esprit instable, d'une imagination vagabonde, les rencontres fugitives et les images changeantes m'ont toujours donné plus de suggestions et des impressions plus solides que le contact permanent et l'entourage durable (68).

En d'autres termes, le réel à peine entrevu avait plus de prise sur l'esprit de l'artiste que la réalité ambiante, quotidiennement frôlée.

Au fond, lui-même n'est pas si sûr de cette explication. Le problème — il le savait — était plus compliqué. Ce qu'Anzengruber ne dit pas ici, ce qu'il a souligné ailleurs, c'est qu'il considérait seulement « l'homme » dans le paysan, et, qui plus est, l'homme sans illusions, presque primitif, englobant une réalité extérieure et intérieure des plus restreintes. Il avait été attiré par le paysan parce que celui-ci :

se donne simplement comme une créature menant sa vie sans beaucoup se préoccuper de formalités qu'il ne craint pas de violer, et sans d'autre révolution que celle contre les obstacles immédiats du présent (69).

Il ajoute :

On reproche souvent aux nouvellistes spécialisés dans le genre paysan de faire parler et philosopher leurs paysans comme aucun paysan ne le fait. Or, ce n'est pas cela qui importe. Il importe plutôt de savoir si la machine

---

(67) Bettelheim : *Neue Gänge* (1919), p. 114.
(68) *Œuvres*, VIII, 243 et *Briefe*, II, 91.
(69) *Œuvres*, VIII, 244.

artistique appelée homme, et rangée dans la catégorie des « paysans » dans des conditions indiquées et supposées, peut être supposée agir comme l'auteur le veut (70).

Il en résulte que le réalisme des pièces paysannes est un réalisme à l'échelon purement humain, dans un cadre extrêmement simple. L'originalité de l'esprit d'Anzengruber — (sobriété, humour, ironie, connaissance approfondie de la mentalité populaire, sens psychologique à l'affût des grands problèmes) — convenait admirablement à « varier dans un sens réaliste » le « paysan idéal » modelé d'après des centaines de rencontres et d'observations (71). Les pièces viennoises, par contre, posaient d'innombrables problèmes connexes. Si les paysans appartiennent à une seule et même classe sociale, à un seul et même métier, le Viennois est aristocrate, bourgeois ou homme du peuple ; financier, savant, commerçant, travailleur de toute sorte ; propriétaire ou locataire, maître ou domestique, industriel ou prolétaire : en dehors des problèmes purement humains, il est donc intéressé à de graves questions aussi variées qu'urgentes ; problèmes que le paysan d'Anzengruber doit ignorer. Qu'on se rappelle l'attitude d'Anzengruber, en 1886, quand il refusa de revenir à la pièce paysanne :

> Je ne veux plus continuer comme par le passé. Si je ne réussis pas dans la pièce viennoise (farce, comédie ou drame), je me retirerai tout à fait du théâtre. Surtout, pas de pièces paysannes. Je n'ai plus aucun motif de les cultiver. Dans ces milieux-là s'éveillent des questions politiques, ou plutôt sociales, à la solution desquelles la poésie n'a aucune part (72).

Or, ces questions-là, il les réservait pour la pièce viennoise.

Celle-ci était donc considérée comme évoluant à l'échelon social. Il ne s'agissait plus de peindre l'homme empêché de devenir heureux (Wurzelsepp, Hell), l'homme criminel (Ferner, Görg), l'homme trompé par un fourbe (Grillhofer), des villageois embarrassés (*Les Analphabètes*), une jeunesse méchante (*La Revêche*) ; mais de présenter et de critiquer l'appareil de la société : les tribunaux (*Un Juré*) ; la question ouvrière (*Un Coup de Poing*) ; l'impuissance de la police

(70) *Œuvres*, VIII, 244.
(71) *Briefe*, I, 291.
(72) *Briefe*, II, 222.

en face des oiseaux de proie (*La Fille de l'Usurier*) et *Un Juré*) ; l'arrogance des classes dominantes (*Un Coup de Poing*) ; et, dans le domaine moral, le relâchement des mœurs et des effondrements de classes sociales (*La Fille de l'Usurier* et *Le Quatrième Commandement*).

La tâche qu'Anzengruber s'assignait ainsi était hérissée de dangers. Certes, on aurait pu puiser dans le vieux théâtre populaire pour en déterrer le type de l'usurier, le type du riche, du pauvre... Tout cela existait. Mais dans quel état ! Méprisant ce vil bric-à-brac, Anzengruber se vit placé devant la nécessité de créer de toutes pièces les personnages dont il avait besoin. Et ils étaient nombreux, compliqués, difficiles à peindre, selon leurs métiers, intérêts, goûts, selon les conditions générales ou particulières qui leur étaient faites dans l'agglomération e hétéroclit de la grande ville, qui s'appelait « Vienne ». Quels matériaux à réunir ! Que de documents à entasser ! Anzengruber ne se contentait pas, comme d'autres, de l'étude d'une seule classe, de la bourgeoisie, par exemple, qui était à la mode. Il aurait voulu montrer toute sa ville natale avec tous ses secrets, tous ses charmes, tous ses défauts et tous ses vices. Mais il ne suffit pas d'être citadin pour saisir — « d'un seul coup », comme il avait saisi son paysan (73) — un citadin aussi complexe.

Aussi fut-il obligé de consacrer aux Viennois l'étude minutieuse qu'il s'était dispensé d'accorder aux paysans. Au début, ne se méfiant pas des difficultés, il avait écrit, sans une connaissance suffisante du milieu *Elfriede* et *La Fille de l'Usurier :* une dissertation dialoguée et une pièce où l'intrigue boursouflée prétendait remplacer l'observation de la réalité. Certes, le caractère de Käferl dénotait la griffe d'un réalisme redoutable ; par contre, l'usurier était emprunté à une bien mauvaise littérature : il avait été « lu » et non « vu ». Des années après, Anzengruber commença à se documenter sérieusement en vue « d'une caractérisation de la vie citadine et de ses personnages » (74). Ce fut le moment de sa deuxième offensive dans la pièce viennoise.

Tout ne fut pas excellent dans cette abondante production. En

(73) *Briefe*, I, 291.
(74) *Briefe*, I, 312.

effet, on y trouve des pièces où l'action — une histoire d'amour quelconque — montre sa charpente apparente et nue. L'essentiel est ailleurs, dans une vie riche en couleurs. Tous les métiers font leur apparition : industriels, comptables, rentiers, bouchers, boulangers, bonnes et soldats. Le peuple de Vienne défile devant nous. On assiste à des entretiens spirituels, à des réceptions, à des excursions, à des fêtes de famille, à des scènes colériques. L'humour non plus — l'humour viennois — ne manque pas. Le décor est admirable, les mœurs sont authentiques, la psychologie du détail est d'une étonnante justesse.

L'amour d'un « réaliste » auréole ici la cité aimée.

Les éloges ne fleurissent jamais seuls. La critique, l'ironie, la satire lui tiennent compagnie. Et, au milieu de la gaîté insouciante des Viennois, nous entendons les craquelures du vernis d'une société séculaire et, çà et là, des bruits sourds de pans de murs qui s'effondrent. La famille est en danger. Les honnêtes gens sont moqués ou exploités. La vieille morale, la discipline sombrent. S'il y a encore des représentants magnifiques de l'honnêteté, du dévouement et du devoir, il n'en est pas moins vrai qu'ils se font rares et qu'on les voit dangereusement menacés. Le poète, fils affectueux de Vienne, jette un cri d'alarme. Et tout cela est si bien rendu, si bien exprimé dans un dialecte respirant la vie authentique, qu'on ne doute pas un instant de la vérité du dessin.

Que la valeur strictement dramatique d'un grand nombre de ces pièces laisse à désirer, nous l'accordons. Mais on peut envier les Viennois de posséder ce cycle de portraits charmants de leur bonne ville. *Vieux Viennois, Braves Gens du Faubourg, Un Juré, Retour au Foyer, Le Quatrième Commandement,* et, partiellement, *Hors de l'Ornière de l'Habitude* ressuscitent la vie de Vienne mieux que l'histoire n'aurait pu le faire. Car la vérité n'est pas dans la statistique et dans la chronologie : seuls, le peintre et l'écrivain réalistes ont le don de la capter dans mille détails qui échappent au simple érudit, de même qu'ils échappent à ceux d'entre les artistes pour qui ne comptent que les intrigues savamment calculées et les horizons éternellement dorés par l'aurore ou les féeriques couchers du soleil.

Se détachant de la masse, un groupe restreint — mais lumineux — contient des pièces viennoises d'une valeur marquante :

Vieux Viennois, œuvre si sympathique, si prenante, débordant d'humour, d'espièglerie et de tendre bonté ; *Retour au Foyer*, pièce sentimentale, peignant le peuple avec un art consommé ; et se haussant au niveau d'une très grande réussite dépassant tout ce que l'auteur avait écrit : *Le Quatrième Commandement* (75).

Or, dans cette pièce tragique, le réalisme s'imprégnait fortement de naturalisme, tendance qu'on découvre également dans les pièces paysannes, jusque dans les dernières, et, précisément, dans celles-ci : *Roc et Acier* et *La Tache sur l'Honneur*, auxquelles s'apparente *Retour au Foyer* (76). Ainsi le réalisme d'Anzengruber — art désillusionné et désillusionnant — peinture minutieuse, nuancée, riche, contribue, en outre, à inaugurer en Allemagne, l'époque naturaliste au théâtre. Et ce n'est pas là, à coup sûr, son moindre intérêt.

---

(75) L'ordre chronologique de ces œuvres : *Le Quatrième Commandement*, 1877, *Vieux Viennois*, 1878, *Retour au Foyer*, 1884-85.

(76) Otto Doell : *Die Entwickung der naturalistischen Form im Jüngstdeutschen Drama* (Halle, 1910).

CHAPITRE VII

Théâtre hardi ou théâtre naturaliste?

Le réalisme, tel que nous l'avons vu se développer dans l'esprit et dans l'œuvre de Louis Anzengruber — événement vécu par une personnalité autodidacte, réduite à se frayer toute seule son chemin à travers les broussailles de l'existence — se ramène, en dernière analyse, à la volonté de fonder le bonheur humain sur une conception plus juste de l'existence. Elevé à une dure école, Anzengruber se livre à une critique serrée de la religion et de la morale, de l'individu et de la société : il dénonce des abus, des préjugés, des haines, des injustices. En même temps — constatation importante — il traque les illusions de l'esprit, les chimères du cœur, le mensonge sous toutes ses formes.

A ces tendances philosophiques se joignent des préoccupations analogues dans le domaine de l'art : le mécanisme primitif de la nature humaine est mis à nu dans l'existence du paysan ; l'action dramatique est décomposée en tranches de vie ; mille petits détails forment une mosaïque où doit se refléter la vie viennoise, complexe et pittoresque ; l'emploi du dialecte, enfin, contribue grandement à l'évocation directe du milieu. Partout, se manifeste ainsi le désir de peindre le réel.

Loin d'être une simple attitude de l'esprit, une mode littéraire, ce réalisme ardent se présente à nous comme la réaction naturelle d'un rêveur dégrisé par la vie et, en même temps, comme celle d'un ob-

servateur perspicace, épris de la variété, de la richesse et de la complexité des phénomènes ambiants. Par son évolution, autant que par son talent, Anzengruber était donc porté à travailler à la constitution de ce qu'on a appelé depuis « le théâtre vrai » et à ne plus admettre d'autre idéal dans l'art dramatique.

***

1. — Manque de réalisme au théatre contemporain

Il avait une idée très nette de la grande importance que revêtait cette revendication... Avant lui, le théâtre populaire viennois n'avait plus offert au public que des pièces où caractères et action se révélaient également invraisemblables (1). Les grands théâtres n'étaient guère mieux dotés : une période de crise, une décadence inquiétante sévissaient dans l'art dramatique de toute l'Allemagne. En 1878, encore, récapitulant les auteurs comiques et populaires de l'époque, l'*Illustrierte Leipziger Zeitung* citait d'une seule haleine, et presque au même titre qu'Anzengruber : Berg, Costa, Gensichen, L'Arronge, Moser, Putlitz, Rosen, Wichert, noms aujourd'hui oubliés !

Le public se montrait d'ailleurs indifférent à l'égard des écrivains originaux. « Les grands réalistes de la génération précédente qui vivaient encore, par exemple : Gottfried Keller, ne jouissaient pas d'une gloire incontestée ; pas plus que les grands talents nouveaux tels que Anzengruber et Marie von Ebner-Eschenbach. Jusque vers 1885, d'autres personnages occupent le devant de la scène. La vie littéraire prend presque un caractère commercial ; on « lance » des écrivains et, pour cet office, on choisit des esclaves dociles au goût de la masse » (2).

Fait significatif ! Le Prix Schiller, — comme Paul Heyse le constate avec ironie en 1884, dans une lettre à Storm —, est décerné à des auteurs de drames non joués. Anzengruber mis à part, l'accusation est vraie pour tous les lauréats couronnés depuis Hebbel jusqu'à

(1) *Briefe*, I, 291.
(2) Adolf Bartels : *Weltliteratur* (Reclam), p. 264.

Wildenbruch. Tel était l'embarras du jury devant une production théâtrale, ignorante à la fois de la vie réelle et de l'art dramatique lui-même (3).

Anzengruber, dans une lettre sur L'Arronge (31 janvier 1881), donnant libre cours à son humeur « méphistolodique » brosse le tableau de cette situation :

Le succès des œuvres de L'Arronge, écrit-il, n'a rien d'énigmatique; il s'explique par les saintes mœurs philistines répandues dans toute l'Allemagne. On s'effraie de tout mot extraordinaire, de toute plaisanterie hardie, de tout caractère humain non fardé. Ce n'est qu'en dormant que les gens se sentent à leur aise. Une béatitude indicible s'empare du public quand on lui présente des comédies ou des tragédies ivres de sommeil. Savoir endormir, voilà l'art qui nourrit son homme. Naturellement, un tel homme est non seulement considéré par les couches populaires — l'archiphilistin par l'archiphilistin — mais même les Grands et les-plus-Grands le protègent. N'est-il pas un auteur accommodant ? Il ne prétend pas éclairer les masses. Il ne se livre pas à des études psychologiques pour expliquer les péchés et les faiblesses. Il... hélas !.... il ne fait rien, absolument rien ; voilà pourquoi il passe pour un auteur de valeur. Sachant qu'une pièce de théâtre est une chose que des acteurs représentent au théâtre, il en écrit une où Monsieur l'acteur N et Madame l'actrice X parlent et agissent comme les acteurs ont l'habitude de le faire et comme le public a l'habitude de les voir faire, sans que personne dans le vaste monde ne parle et n'agisse ainsi (4).

Ne pouvait-on pas remplacer ce théâtre défaillant par des œuvres importées de l'étranger ? Les Scandinaves avaient depuis peu pénétré en Allemagne. On sait avec quel engouement ! Les Nordiques, détenaient-ils donc vraiment une formule dramatique pleinement satisfaisante ? — Non ! — Anzengruber se prononça contre eux. En 1880, il lança un cri d'alarme dans une série d'articles publiés par la *Wiener Allgemeine Zeitung* (5) et reproduits, depuis, dans les *Œuvres*, sous le titre : *Dramaturgische Plaudereien* (6). Molbech, Björnson et Ibsen lui-même se virent tour à tour l'objet de ses condamnations.

La partie la plus curieuse de cette critique est consacrée à Ibsen dont les deux premières œuvres « réalistes » : *Soutiens de la Société*

(3) Hugo Bieber : *Der Kampf um die Tradition* (1928), p. 618.
(4) *Briefe*, II, 89.
(5) *Wiener Allg. Ztg.* (5, 26 sept., 3 oct. 1880).
(6) *Œuvres*, XV, III, 22 à 76.

(1877) et *Maison de Poupée* (1879) venaient de paraître (7). Anzengruber reconnaît dans *Soutiens de la Société* une pièce émouvante, bâtie avec une habileté indéniable (8) ; mais il dénonce le caractère équivoque du héros qui voudrait être pris pour un homme loyal alors qu'il n'est, selon Anzengruber, qu'un « fourbe devenu inactif ». Ibsen trompe le spectateur autant que lui-même, en croyant des individus du genre de Bernick capables de s'amender (9).

Le manque de réalisme est plus funeste dans *Maison de Poupée*. Nora quitte ses enfants, sa maison, son mari, pour aller parfaire sa propre éducation. Hellmer lui crie :

Ne serai-je plus jamais pour toi qu'un étranger ? — Mais Robert, répond-elle, il faudrait pour cela le plus grand des prodiges ! — Nomme-le, ce prodige, la conjure-t-il. Et Nora de répondre : Il nous faudrait à tous deux nous transformer à tel point que notre union devienne un vrai mariage. Là-dessus, elle s'en va. L'acteur qui tient le rôle de Hellmer, resté seul sur la scène, doit alors réussir le tour de force suivant : Il doit se couvrir le visage des deux mains en appelant « Nora, Nora ! ». Il doit regarder autour de lui, puis se lever pour constater que la chambre est vide et que Nora n'y est plus. Suit alors la principale difficulté pour l'acteur. Que fera-t-il ? C'est là son affaire à lui. L'auteur prescrit ceci : « un espoir naît en lui ». Après que l'acteur a fait comprendre cela au spectateur, il termine la pièce en disant : Le plus grand des prodiges ! (10)

Ce n'est pas tout : l'invraisemblance s'étend au sujet de la pièce :

Tout spectateur quelque peu avisé, dit Anzengruber, emportera la conviction que cette petite femme sautillante, qui croque en cachette des bonbons de chocolat, qui danse la tarantelle en costume de carnaval et qui fait des dettes sera, avant six semaines, réconciliée avec son mari épris de la beauté de Nora, et docile à tous les caprices de celle-ci ; Robert et son alouette se retrouveront donc, d'ici peu, tels qu'ils étaient auparavant. Mais alors, le conflit aura été inutile... Ou bien, il faut prendre ce conflit au sérieux : Nora plaidera alors l'inadmissibilité du mariage. Mais qui de nous oserait désirer que le malheureux directeur de banque retrouvât, après une longue absence, sa femme qui, en partant, quand il lui avait demandé « si elle ne

---

(7) Ibsen a donné successivement des pièces romantiques, des drames historiques, des drames philosophiques et sociaux, avant d'écrire des pièces réalistes, suivies de pièces symbolistes.

(8) *Œuvres*, XV, III, 51.

(9) *Œuvres*, XV, III, 56.

(10) *Ib.*, p. 53.

voulait pas un jour être de nouveau mère pour ses enfants », avait donné cette réponse étrange : « Que dire ? Je ne sais pas ce que je devendrai ! » (11).

Dans l'ensemble, l'art des Scandinaves, qui a incontestablement des qualités, n'est en rien supérieur au théâtre français. *Maison de Poupée* d'Ibsen et *Léonarda* de Björnson se laissent nettement distancer par les œuvres de Paris. Les Nordiques savent observer et camper un caractère à l'instar des Français dont les œuvres dramatiques ont été tant de fois et si injustement blâmées (12). Mais la preuve est faite que, dans la description de la vie amoureuse ou conjugale, la concurrence des Nordiques avec les Français s'est révélée stérile. Aussi les Scandinaves ont-ils essayé, d'ailleurs sans réussir, de frayer un chemin en apparence nouveau. De quoi s'agit-il chez eux ? De bilans, de finances, de calculs, d'argent et, surtout, de gens malhonnêtes. Mais ne croyez pas que les auteurs brandissent sur les fourbes le fouet de la colère justement déchaînée. Un socialisme platonique ménage les individus frauduleusement enrichis. Partout, la droiture civique, la courageuse intransigeance font défaut (13).

On peut s'étonner de la sévérité avec laquelle Anzengruber critique Ibsen, un de ses plus grands contemporains, évoluant comme lui du romantisme au réalisme, s'en prenant comme lui à la société et à ses institutions.

Mais, par endroits, les reproches étaient fondés. Aujourd'hui encore on est d'accord pour trouver que le dénouement heureux dans *Soutiens de la Société* ne correspond pas à l'esprit de la pièce et paraît une concession faite à l'optique du théâtre (14). Dans *Maison de Poupée*, on trouve singulièrement brusque le changement à vue qui s'opère en Nora durant son dernier entretien avec son mari ; on a l'impression que l'auteur, après avoir donné à ses personnages autant de réalité que possible pendant toute la durée de l'action,

(11) *Ib.*, p. 55.
(12) *Ib.*, p. 74.
(13) *Ib.*, p. 76.
(14) Edouard Rod, dans Henrik Ibsen : *Les Revenants et Maison de Poupée*, traduit par M. Prozor (Perrin, 1889), p. XIII.

leur enlève ce manteau au moment du dénouement. A cela les défenseurs des pièces d'Ibsen objectent qu'il s'agit de fins purement symboliques (15). Mais Anzengruber n'a que faire de symboles au théâtre.

En revanche, la critique d'Anzengruber est incomplète sur un point important: Anzengruber ne tient pas compte des conditions géographiques du réalisme d'Ibsen. N'oublions pas que les pièces scandinaves sont issues d'un autre sol et d'une autre race. Ce qui choque l'Autrichien paraît tout à fait normal dans les pays nordiques. Le vigoureux individualisme, la conscience puritaine, une sévère conception de la vie, une façon différente de poser et d'examiner les problèmes de morale et de philosophie nous étonnent et, peut-être, nous déroutent, alors qu'ils sont en harmonie avec le milieu et les habitudes du Nord (16).

Anzengruber savait, cependant, que des différences existent d'une nation à l'autre, par exemple entre Allemands et Français. Précisément dans son article contre les Scandinaves, reconnaissant au préalable la supériorité évidente des Français, « ces maîtres de l'art dramatique contemporain », il constate que les sujets traités à Paris prêtent le flanc à la critique allemande par leur persistance opiniâtre dans cette peinture de l'adultère et du demi-monde qui choque les gens d'outre-Rhin. Est-ce à dire que, moralement, ceux-ci valent mieux ?

Germains et Latins ne sont pas d'accord ; ce qui ne veut pas dire que les choses qui se passent sous le beau ciel bleu de la France soient impossibles sous le ciel nordique, couvert de nuages. Tout homme raisonnable se garde d'une pareille hypocrisie. Mais le Germain n'aime pas traiter des sujets aussi scabreux. A cet égard, le Latin aurait donc raison de demander au Germain de ne point prendre pour une vertu ce qui est une simple particularité nationale (17).

Les Germains, tout en critiquant les Français, accourent en masse applaudir leurs pièces ; certains ont même essayé de les imiter (18).

Le Français est hardi dans l'invention du conflit, le Germain pro-

(15) *Ib.*, p. 142.
(16) *Ib.*, XXVI.
(17) *Œuvres*, XV, III, 24.
(18) *Ib.*, pp. 25-26.

cède avec une lente prudence. Le Français exploite son talent avec plus de succès parce qu'il ne fait pas halte devant l'aspect physiologique de l'amour ; tandis que le Germain se sent attiré par les problèmes d'ordre psychologique sans jamais atteindre, même lorsqu'il reste vrai, son rival de race latine (19).

Or, l'œuvre d'Anzengruber ne se signale-t-elle pas par des audaces devant lesquelles l'écrivain allemand reculait d'habitude ? Ne se sent-il pas, lui aussi, attiré par les intimités de l'amour ? Ne fait-il pas allusion à des choses que le bon ton ou la pudeur germanique invitent à taire ?

*
**

2. — Les Hardiesses d'Anzengruber

Concubines, filles-mères, bâtards sont fréquents dans le théâtre d'Anzengruber. Tout ce qui concerne le conflit entre la vie sexuelle et la morale courante y est fidèlement noté. — « Regardez celle-là », crient les enfants dans la rue, en voyant la petite Vroni, « elle n'a pas de père » (20). Vérité crue, qui permettra à un jeune paysan désireux d'avoir une maîtresse de dire à une servante : « Tu n'as qu'à faire comme ta mère ; n'était-elle pas la maîtresse de son patron » (21). En amour, on ne renie pas le sang dont on a hérité des parents : sang joyeux, vie joyeuse. — Combien de filles se laissent séduire, « se résignant à tout sans pousser des cris », les pieuses surtout ! (22)

Ce qui renforce la hardiesse, c'est le choix des mots. Le premier exemple de ce procédé se trouve dans *Le Paysan Parjure* quand le maître-valet raconte comment sa fiancée était devenue et restée la maîtresse de Ferner. De ce concubinage était issu un premier enfant. Le maître-valet aurait tout de même épousé l'infidèle, malgré les moqueries auxquelles il s'exposait en voulant « acheter

(19) *Ib.*, pp. 74-75.
(20) *Œuvres*, III, 14.
(21) *Œuvres*, III, 67.
(22) *Œuvres*, III, 11.

le nid avec le coucou ». Mais la fille était encore « trop neuve » pour son séducteur qui « l'entreprit » à nouveau (nochmal hat er's angsetzt) : un deuxième enfant en fut le résultat (23). On comprend que l'ami Schlögl frémissait, en entendant pareil vocabulaire (24).

Chez Anzengruber, les filles-mères ne font rien pour cacher leur « honte ». Zenzi partage ses nuits avec Tommerl, comme liée à lui par le plus saint des Sacrements ; elle a deux enfants, elle en aura d'autres ; on ne les appelle pas, dit-elle ; on les accepte (25). L'auteur ne condamne ni ne loue Zenzi. L'objectivité de ce caractère est totale, aussi vigoureuse que sobre. Il y a des gens à qui la façon de penser et d'agir de Tommerl et de Zenzi répugne. Anzengruber note leur désapprobation avec la même impartialité.

Si Zenzi est inoffensive, Rosa (dans *Braves Gens du Faubourg*), Riesler Madeleine (dans *Le Ver Rongeur*), Thérèse (dans *La Ferme sans Fermier*) sont d'une autre espèce : méchantes, criardes, haineuses. Elles se sont données l'une par sottise, l'autre par égoïsme, la troisième parce qu'elle se croyait aimée. L'amour qu'on devine chez Zenzi et Tommerl, se réduit ici à un minimum, ou disparaît complètement. Rosa voyait dans l'abandon de sa vertu le moyen d'aboutir au mariage et de mener l'homme. Riesler Madeleine briguait les biens de celui à qui elle jouait la comédie de l'amour. Thérèse eut, un moment seulement, l'illusion du bonheur. Toutes ces aventures mènent tout droit, et exclusivement, au contact des sexes.

Où reste l'amour ? la poésie ? Rien ne subsiste que l'instinct, quelque chose de bestial, d'amer, une brève et brutale œuvre de destruction. La plus belle, la plus enivrante période de la vie correspond, ici, à un vil épisode. Interrogé sur son aventure amoureuse, Thérèse la dépeint ainsi : « Nos yeux d'abord, puis nos mains, ensuite nos bouches se rencontrèrent. La sottise faite, le tendre déguerpit au plus vite » (26). Pour certains, l'amour n'est donc que cela ! Pourquoi le séducteur a-t-il pris la clef des champs ? — Parce

(23) *Œuvres*, III, 9.
(24) Rosegger : *Gute Kameraden*, p. 219.
(25) *Œuvres*, III, 202.
(26) *Œuvres*, II, 133.

qu'il ne voulait pas nourrir les deux bouches affamées, celle de la fille-mère et celle de l'enfant du péché.

La prose de la vie — nous venons de la frôler — mérite autant que la poésie d'être fixée par l'écrivain. Cette question de la nourriture, primordiale dans les préoccupations du prolétaire, domine de haut la beauté, la tendresse, l'affection; elle empoisonne les bons sentiments, fausse le cours de la vie, tue l'idéal. Pire : l'ambition, l'envie, les spéculations inspirées par la vue de la richesse d'autrui produisent les mêmes effets. Ainsi, le problème de l'amour se réduit en définitive, pour beaucoup de gens, à une misérable expérience d'union passagère, avec un arrière-goût déplorable.

Les écrivains « romantiques », — c'est-à-dire ceux qui évitent de peindre la réalité de la vie —, tournent autour de l'amour imaginaire, romanesque, « poétique », et jettent un voile pudique sur l'expérience sexuelle. Anzengruber n'insiste pas longuement sur les questions scabreuses. Mais il émaille ses pièces d'allusions osées. Sous forme de plaisanterie, il se permet par exemple le passage suivant :

Casseur de pierres. — Tiens, vous vous connaissez déjà ?
Liesel. — Je pense bien.
Anton. — Oui. Superficiellement.
Liesel. — Pendant un an seulement.
Casseur de pierres. — Oh ! alors, il s'est arrêté longtemps à la surface ; il doit te savoir par cœur, comme les écoliers leur géographie (27).

La physiologie de l'amour l'attire. Il l'aborde par de nombreux côtés. Le mariage d'essai (28) tente sa verve : tel paysan a laissé sa fille, à titre d'essai, à un maître-valet ; telle servante va, à titre d'essai, faire un stage de « paysanne » chez un riche propriétaire. Les couples non mariés qui vivent maritalement sont nombreux (29). On parle d'une loi sociale qui interdirait aux domestiques de s'accoupler : suffira-t-elle pour empêcher la naissance d'enfants illégitimes (30) ? Pourquoi, afin d'éviter les difficultés nées de l'amour,

(27) *Œuvres*, VI, 12.
(28) *Œuvres*, III, 184, IV, 346.
(29) *Œuvres*, III, 193.
(30) *Œuvres*, III, 193.

ne choisirait-on pas les filles à marier comme on choisit les chiennes (31) ? Ce serait plus simple et, peut-être, préférable à tous points de vue.

Non, Anzengruber n'est pas un écrivain timide. Il ne craint pas d'attirer l'attention sur les formes amples de Regerl en état de grossesse (32), de parler du « sang » qui s'échauffe à certains moments de la vie (33), de montrer un mari qui, sans défiance, allant à la messe, a laissé sa femme seule avec son cousin, mais qui mis en garde par l'épicier, fait rapidement demi-tour, afin de rentrer « avant l'offertoire » (34).

La plus grande liberté est prise dans *Double Suicide*, *La Main et le Cœur* et *Le Quatrième Commandement* :

Dans ces pièces, on assiste à des scènes d'une particulière audace. La tentative de la femme de Schalanter de séduire un jeune ouvrier est relativement timide à côté des épisodes où l'auteur montre la mère et la fille, accompagnées du père et du fils, en joyeuse excursion avec leurs clients de débauche. C'est la prostitution sans voiles. Dans *Double Suicide*, après de nombreux passages hardis, on sent l'auteur frôler l'érotisme dans la scène finale où un couple nous est montré sortant d'une hutte après une nuit d'amour. Dans *La Main et le Cœur* (35), Friedner exprime des prétentions sur son ancienne femme dans des circonstances qui peuvent faire rougir, ou qui indisposent un certain public.

A Berlin, quand on représenta *Les Analphabètes* et *La Ferme sans Fermier* (août 1879), on n'osa pas donner ces pièces dans leur forme intégrale ; néanmoins, le public faillit prendre ombrage. Georges Stilke, l'éditeur de *Nord und Süd*, fut profondément saisi par la vérité poignante et l'agréable chaleur des sentiments, mais crut devoir constater que les Allemands du Nord n'aiment pas les scènes qui traitent des questions intimes de la vie conjugale. Pendant la

(31) *Œuvres*, IV, 197.
(32) *Œuvres*, IV, 176.
(33) *Œuvres*, IV, 203.
(34) *Œuvres*, IV, 179.
(35) *Œuvres*, III, 163, 168.

scène entre Anton et Sepherl, le public avait commencé à murmurer dangereusement (36).

La critique pudibonde laissa Anzengruber indifférent. Dans une de ses pièces — *La Fiancée Vengeuse* — il avait, en 1878, insisté sur l'audace des classiques latins et grecs (37), littératures admirables, exprimant sans crainte et sans égard les pensées intimes de l'écrivain (38); les Anciens étaient plus loyaux, plus vrais, plus humains que les Modernes. Anzengruber enviait également le Moyen Age avec l'ironie naïve de Rabelais et d'un Fischart, lesquels eussent fustigé l'hypocrisie de la religion, des mœurs et de la politique du XIXe siècle (39).

L'écrivain a-t-il donc perdu son droit au franc-parler? Hélas ! les « romantiques », ces enjoliveurs de la vie, font peser lourdement leur main sur la littérature moderne (40). Que fait-on du conseil donné aux écrivains par Gœthe : « de plonger la main hardiment dans la vie humaine », avec l'assurance que la vie est intéressante partout où on la saisit (41) ? Hélas ! où sont les auteurs qui se résignent à pareille tâche, délicate et ingrate, puisqu'elle lui demande de se pencher sur de petites questions, et sur la boue de l'existence? Où est le public capable d'apprécier de tels auteurs ?

« Tout, malheureusement, parle en faveur d'une transfiguration de la vie, contre elle un seul argument, la vérité » (42).

Une fois embauché au service de la Vérité, faut-il faire halte devant les bas-fonds de la vie ? La question n'est pas oiseuse. Anzengruber avoue que, lorsqu'on lui adressa pour la première fois le reproche de ne pas éviter les allusions aux rapports sexuels, il chercha dans la littérature des précédents pouvant excuser ses hardiesses. Seuls le Moyen Age et l'Antiquité lui en offrirent ; rien parmi les modernes ne justifia son audace. Même les Américains qui se plaisent dans des exagérations grotesques, pouvant aller jus-

(36) Castle : *Anz's W.*, IIe partie, p. 205 (*Kreuzelschreiber* Einleitung.
(37) *Œuvres*, IV, 277.
(38) *Œuvres*, VIII, 233.
(39) *Œuvres*, VIII, 242.
(40) *Œuvres*, XV-I, 287.
(41) *Œuvres*, XV-I, 288.
(42) *Œuvres*, XV-I, 289.

qu'à inspirer le dégoût, reculent devant les problèmes sexuels ; leurs livres peuvent être mis sans scrupules entre les mains de la jeunesse. Reuter et les Humoristes allemands ne se montrent pas plus dangereux que les Américains. Anzengruber se voyait donc seul avec sa choquante légèreté (43).

C'est alors qu'un homme du Nord lui proposa une explication, au moins partielement juste. Anzengruber écrivait sous l'influence de la sensualité méridionale. Et le Viennois souscrivit à cette manière de voir :

« Dans le Sud, sous un soleil luisant, au milieu d'une nature très changeante qui déploie les charmes les plus vifs, vit, sur une terre fertile, une race d'hommes presque exclusivement bien faite et très variée. Flattée par les sens depuis ses années d'enfance, elle adopte l'idée naïve que le désir n'est pas un péché lorsque l'autre partie n'en voit pas un dans le fait d'accéder à la demande... (44).

Anzengruber, visiblement, va un peu loin dans son portrait du peuple autrichien ; dans l'ensemble, cependant, la différence est bien marquée chez lui entre gens du Nord et gens du Midi. Les conditions géographiques de son réalisme sont ainsi nettement établies.

Mais plus important pour l'histoire de la littérature est l'explication des hardiesses d'Anzengruber, par le désir d'être vrai, au risque de se singulariser et de choquer le public.

La *Causerie* servant de Préface aux *Dorfgänge* —, ce plaidoyer *pro domo* devenu nécessaire en 1879 (45) —, nous fournit des renseignements précieux sur l'étendue et les limites de l'expérience réaliste d'Anzengruber. Son arc était fortement tendu. La flèche devait aller loin.

Le réaliste, écrit-il, ne recule pas devant les faits ; il note fidèlement chaque constatation faite sur ceux qui, hâtivement, poursuivent leur chemin. Il enregistre tout ce qu'il a l'occasion d'entendre, depuis les jurons impies de l'impatient jusqu'aux soupirs étouffés du résigné, tout ce qui se communique à ses yeux, depuis le front baigné de sueur du voyageur intrépide jusqu'au

(43) *Œuvres*, XV-I, 296.
(44) *Œuvres*, XV-I, 298.
(45) *Dorfgänge. Mit einer Plauderei als Vorrede.* 2 *Bändchen* (1876).

visage pâle de l'homme qui avance sans but, en chancelant, avant de s'effondrer, rompu de fatigue, au bord du fossé (46).

Le réaliste, dit-il encore, n'ajoute rien à la matière qu'il traite : c'est uniquemeent d'elle qu'il fait jaillir tout son art. Même les sentiments et les pensées qui le guident ne lui ont pas été communiqués du dehors, mais ont jailli de lui, sous l'action du monde et du siècle, du soleil et des phénomènes atmosphériques.

3. — Le Naturalisme d'Anzengruber

Fidèle à ce point de vue, Anzenguber ne se contentait pas de peindre l'homme d'après le vieux modèle connu ; il cherchait en lui ce composé délicat dont l'analyse commençait à hanter les esprits. A la vision extérieure, superficielle, il ajoutait les résultats d'une étude approfondie, où le milieu se reflétait, où le siècle enfonçait sa griffe.

Les Révolutions de 1830 et de 1848, les guerres nombreuses qui, de Napoléon I[er] à Bismack, avaient secoué l'Europe, avaient agi sur l'individu autant que sur les collectivités : des Etats avaient chancelé, changé de forme ; la société dans les différentes nations du continent avait subi des chocs profonds ; l'économie se frayait des voies nouvelles ; la philosophie se muait : moins hégélienne, moins spéculative, elle voulait devenir plus expérimentale ; le quatrième état se formait, grandissait sans arrêt ; le progrès de l'humanité semblait dépendre moins de l'activité morale et religieuse que de la perfection technique et scientifique (47). La littérature, tôt ou tard, suivrait ce mouvement, du moins selon l'avis de certains esprits, dont Anzengruber. Celui-ci, comme il le déclare avec netteté, comprit que la réforme du théâtre, même du théâtre populaire, exigeait la propagation d'idées nouvelles — sociales, scientifiques, morales (48). Or, la connaissance mieux comprise de l'individu contemporain faisait

---

(46) *Œuvres*, XV-I, 291.

(47) H. Bieber : *Der Kampf um die Tradition* (1928), p. 300 et suiv. O. Walzel : *Die deutsche Dichtung* (1919), p. 28 et s.

(48) *Briefe*, I, 290.

partie de ce programme : individu curieux, entité bigarrée, jeu de reflets multiples émanant du dedans et du dehors.

Même observation pour la famille :

Aucune vérité totale qui ne tiendrait compte de la relativité des valeurs et de l'enchaînement de l'individu et de la famille dans le milieu ambiant. L'écrivain — Balzac le désirait déjà — doit décrire des « espèces sociales », viser à l'historiographie des familles, complexes délicats où s'enchevêtrent la politique, la sociologie, la science, l'art. Zola se souvint de la leçon magistrale offerte par la *Comédie Humaine* (49). Anzengruber, au même moment, entra dans la même voie. Rappelons les familles Käferl et Bucheneder, dans *La Fille de l'Usurier,* et la famille Schalanter, dans *Le Quatrième Commandement,* pour indiquer combien l'orientation de l'art d'Anzengruber concordait, sur ce point, avec le grand mouvement qui, depuis Balzac, poussait vers le naturalisme naissant.

Une étude minutieuse, quasi-scientifique, s'imposait donc :

Là aussi, Balzac avait accompli un étonnant travail de pionnier. Taine, résumant l'idée artistique de la *Comédie Humaine,* déclare cette œuvre « le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine ». Point de complications romanesques ; des faits pris dans la vie ! Les livres du grand romancier français représentent, d'après Martino (50), tout ce qu'il peut y avoir, autour des événements les plus ordinaires de l'existence (un mariage, une mort, une faillite) de convoitises dissimulées, d'entreprises louches, de crimes même. Cette descente dans les bas-fonds de l'âme humaine, nous la trouvons, avec non moins de hardiesse, dans le théâtre de Louis Anzengruber.

C'était du réalisme authentique avec, çà et là, des odeurs fétides, chères aux naturalistes. De ceux-ci, il se rapprochait, en outre, par un sentiment profond — presque religieux — de la piété sociale. Anzengruber croit que :

de poitrine d'homme à poitrine d'homme court un fil électrique au bout duquel, même s'il passe sous des cloaques, des cellules de prison et des bordels, s'inscrivent les Lettres de l'Evangile de l'Esprit (51).

---

(49) Martino : *Le Naturalisme Français* (1930), pp. 11, 12.
(50) *Ibidem,* p. 11.
(51) *Œuvres,* XV-I, 291.

Aussi, ne veut-il nous épargner aucun cri de la misère meurtrie, aucune exclamation de la joie, même sauvage. Il n'écarte pas de son œuvre le malheureux implorant l'aumône au coin de la rue, ni l'ivrogne molestant les passants. La vertu et le vice, la force et la faiblesse doivent plaider leur cause à leur façon. La vie, sous tous ses aspects, même laide et misérable, trouve ici un peintre convaincu. Mais, en agissant ainsi, l'écrivain ne sème-t-il pas, dans les âmes des lecteurs ou des spectateurs, des germes de mécontentement? — Si! Et Anzengruber le dit tout haut : l'auteur réaliste exécute un programme « révolutionnaire », en conflit avec toutes les polices célestes et terrestres (52).

Œuvre « révolutionnaire » ! Entendons-nous sur la valeur de ce mot. De nos jours, après plus d'un demi-siècle d'audaces politiques et littéraires, après des expériences osées dans le roman, au théâtre, dans la vie des peuples et des individus, l'œuvre de Louis Anzengruber a beaucoup perdu de son venin. Il ne faudrait pas compter sur des drames comme *Gant de Peau et Tablier de Cuir* ou *Un Coup de Poing* pour provoquer une émeute du prolétariat.

Cependant, l'audace d'Anzengruber existe et persiste. Elle ne se limita pas à des excès de langage, à des plaisanteries risquées, à des allusions de caractère érotique ; elle contient, en religion, une attitude ferme à l'égard du catholicisme et même du théisme tout court (53) ; en sociologie, une façon hardie de soupeser les droits de la richesse ; en morale, un désir « dangereux » de scruter d'un œil sceptique les valeurs proclamées intangibles et de s'aventurer jusqu'à la périphérie obscure des événements et des sentiments, où les souffrances et les injustices s'élaborent, où droits et devoirs chancellent sur leurs assises prétendues éternelles. « Psychologie explicative des péchés et des faiblesses humaines », voilà le sens des idées répandues par Anzengruber (54) ; bref : Vérité ! Vérité !

Vérité !... c'est-à-dire réalisme des caractères, des sentiments, réalisme de l'expression artistique, tel que nous l'avons montré dans le chapitre précédent. Mais réalisme aussi, et audace dans la vision et

(52) *Œuvres*, XV-I, 292.
(53) *Paysan Parjure*, *Double Suicide*, etc...
(54) *Briefe*, II, 88.

la compréhension des grands problèmes religieux, philosophiques, moraux ! Réalisme, en outre, dans le choix des sujets ! Il ne suffit pas de les montrer, tels qu'ils sont, après une sélection discutable opérée par l'écrivain dans la masse des documents : il faut pratiquer le réalisme en les choisissant, sinon dès avant de les choisir. Ainsi se manifeste la différence, non seulement entre le réaliste et le romantique, mais aussi entre le réaliste à l'eau de rose et le réaliste intégral. On fausse la notion de la vérité en montrant uniquement et à dessein — peut-être sous prétexte de scrupules d'artistes — des moments heureux, ou attendrissants, ou sublimes. L'artiste épris de sincérité, au lieu de lever le regard sans cesse vers les astres, courbe l'échine, afin d'observer l'humble fourmillement à ses pieds :

Plus d'un auteur déplore qu'il doive employer toute sa force créatrice, toutes ses idées titanesques, toute l'ardeur de ses sentiments à peindre la vie humble et misérable qui fourmille sur la glèbe salissante. Du sujet lui-même, il attend peu de rendement; il le juge hostile, et ne parle que des efforts à faire pour le maîtriser. Le meilleur de son art lui semble fourni par les apports de son imagination (55).

Ces écrivains-là, même réalistes, mais réalistes timides, vident le réel de sa substance rude et laide ; au monde tel qu'il est, ils préfèrent l'illusion, le rêve. Le réaliste authentique, par contre, « croit à l'effet du sujet, s'il emploie sa force créatrice à peindre la vie humble et misérable, sachant que la glèbe salissante fait, elle aussi, partie de la terre, notre mère nourricière » (56)... Il veut intégrer la vie dans les livres, après qu'on l'a vécue si longtemps d'après les livres » (57). Or, Anzengruber veut être compté parmi ces réalistes intrépides. Peut-être ceux-ci se trompent-ils en prenant pour dignes de la littérature des sujets habituellement considérés comme vulgaires. Mais, ajoute Anzengruber :

Je pense que vous n'avez pas le droit de m'en vouloir pour cela. Laissez-moi être ce que je suis (58).

Ce sont là des aveux qui, indiscutablement, rapprochent Anzengru-

(55) *Œuvres*, XV-I, 288.
(56) *Œuvres*, XV-I, 290.
(57) *Œuvres*, XV-I, 291.
(58) *Œuvres*, XV-I, 293.

ber des naturalistes dont il partage, en outre, certaines idées morales et sociales. Comme eux, il entre en lice pour la défense du quatrième état et s'insurge contre la dictature du capital ; comme eux, il lutte pour l'émancipation de la femme mariée ; comme eux, il revendique un examen critique du problème de la prostitution, une conception plus juste, plus libre, des rapports entre les sexes, cette dernière question exposée surtout dans les *Aphorismes* et dans les *Fragments* (59). L'œuvre d'Anzengruber confirme ainsi la constatation suivante, faite par Ibsen :

> La transformation sociale qui se prépare actuellement en Europe concerne essentiellement le rôle futur de l'ouvrier et de la femme (60).

Bref, comme les naturalistes, Anzengruber exige une nouvelle « éthique sexuelle » (Sexualethik) et une nouvelle morale politique et sociale.

Cette parenté se manifeste même dans la technique. Dans *Le Quatrième Commandement*, la confrontation de plusieurs classes sociales, la cohabitation de riches et de pauvres dans une même maison de faubourg annoncent l'école nouvelle. Aisance et misère, pureté et prostitution, sobriété et alcoolisme alternent ou se côtoient dans une promiscuité digne de l'âge capitaliste. Des images se profilent, disparaissent. Ce sont des tableaux multicolores, des scènes presque détachées — vaguement reliées par une idée-mère ; la comparaison de plusieurs destinées, considérées sous le même angle : celui que suggère le titre de la pièce. Et ces destinées sont, en réalité, des destinées collectives, des familles. Le héros disparaît. A sa place, nous apercevons des groupes aux prises avec des forces qui les dépassent. Des personnages sombrent. A qui la responsabilité ?

La faute tragique, parfois, ne dépend plus — ou ne dépendra pas complètement — de la volonté des individus. Le crime de Ferner (*Paysan Parjure*) s'explique — partiellement — par la superstition

---

(59) Voir notre étude sur les *Idées d'Anzengruber*. De même : Weber : *Anzengrubers Naturalismus*, p. 15.

(60) H. Ibsen : Sämtliche Werke (Berlin, 1903, Fischer Bd I, 457; cf. également : H. et J. Hart : *Für und gegen Zola* in *Krit. Waffengänge*, II, p. 46 ; et H. Conradi : *Das sexuelle Moment in der Literatur* (Ges. Schriften Bd., II, p. 10).

enseignée aux paysans par la religion. Les souffrances de Franzl (*Une Tache sur l'Honneur*) ont leur source dans l'injustice des riches, dans l'imperfection des tribunaux. La mort de Hedwig, celle de Martin, la prostitution de Josépha (*Quatrième Commandement*) sont imputées aux parents. Des victimes innocentes accusent, en mourant, la société pourrie, l'humanité perfide, dont elles étaient issues. La fin d'Einsam (*Roc et Acier*) *corrobore* cette accusation sous une forme particulièrement tragique.

La psychologie individuelle se fonde ainsi sur de multiples données sociales. En même temps, l'élément pathologique fait son apparition. Hubmayr (*Une Tache sur l'Honneur*) est un cleptomane. L'Hérédité imprime ses stigmates sur le corps et sur l'esprit des enfants : Pauli (*Roc et Acier*) reconnaît, subitement, avec stupeur, dans Einsam les traits colériques d'Eisner (61). — Liesel Hübner (*La Revêche*), se comporte d'abord comme son père, homme autoritaire, brusque ; ensuite comme sa mère, femme douce et conciliante; les deux influences agissent donc sur elle successivement (62). — Vroni (*Le Paysan Parjure*), rappelle sa mère pour sa beauté et pour son ambition. Elle aussi refuse de se marier à un homme de sa condition (63). — Et si Hauderer (*Double Suicide*) croit le jeune Poldl capable d'abandonner sa fiancée, c'est parce que le vieux Sentner avait déjà agi ainsi : « ton fils, dit-il, est de ta chair et de ton sang » (64), c'est-à-dire capable de toutes les trahisons. Dans *Un Coup de Poing*, Gustave, sentimental comme sa mère, fera passer, comme elle, l'amour avant toute autre considération (65). — Mêmes enseignements se dégagent des récits d'Anzengruber (66).

On notera aussi, en inventoriant les éléments naturalistes du théâtre d'Anzengruber, avec quel soin notre écrivain individualise ses personnages : il insiste particulièrement sur la couleur et l'arrangement des cheveux, de la barbe, sur la coiffure, sur le port de la

(61) *Œuvres*, III, 264.
(62) *Œuvres*, IV, 434.
(63) *Œuvres*, III, 5, 12.
(64) *Œuvres*, IV, 228.
(65) *Œuvres*, VI, 26.
(66) *Œuvres*, XI, 62 ; XIII, 222, 226 ; XIII, 359, 367 ; XIII, 556 ; XIV, 10.

tête, sur la taille, sur les vêtements (67). Même le teint du visage est, ça et là, mentionné : il est bruni par le grand air chez le casseur de pierres (68) ; rouge chez Léonhard (69) et chez Milde (70) ; pâle chez Pauli (71) et chez Einsam (72). Les récits, sous ce rapport, sont plus détaillés que les drames ; mais ceux-ci aussi contiennent des portraits parfois surprenants de minutie. Ainsi, l'auteur, en présentant Eisner, note que celui-ci porte « des favoris taillés courts, de couleur brun foncé comme les cheveux, qui sont longs et ramenés derrière les oreilles. Entre ses sourcils touffus, on aperçoit le pli de la colère, fortement marqué. Son regard, d'habitude calme et serein, se fait dur et méchant dans les moments d'animation » (73). On dirait un passage tiré d'un roman, et non d'une œuvre destinée à être jouée, et vue de loin (74).

Voici le portrait d'Einsam :

Jeune homme d'environ vingt-cinq ans ; il porte, à ses pieds nus, des sandales très maladroitement rafistolées. Sa culotte, à la mode de la ville, est trop courte. Culotte et veste, toutes deux d'étoffe grossière, sont très usées, par endroits grossièrement rapiécées, mais d'aspect propre. Il est nu-tête. Son visage pâle, aux traits fins et au regard sombre, est encadré de longs cheveux foncés qui lui tombent sur les épaules. Le duvet de ses joues est assez dru pour commencer à former de jeunes favoris bouclés. L'extérieur d'Einsam doit frapper le spectateur par une ressemblance lointaine avec Eisner. Il porte une lourde cruche en terre. Il entre vite par une petite porte pratiquée dans la clôture du jardin ; puis s'arrête, indécis ; lève la tête, qu'il tient d'habitude penchée, sauf quand il parle à quelqu'un, et promène ses regards rapidement autour de lui. Il faut que son attitude fasse deviner qu'il sait que les gens l'apercevront avec crainte, et que lui-même les craint (75).

Nul doute, nous sommes arrivés au stade où G. Hauptmann,

---

(67) *Œuvres*, II, 7, 39, 108, 186 ; III, 3, 110, 184, 191, 192, 197, 201, 232 ; IV, 4, 141, 149, 185, 309 ; V, 4, 14, 68, 131, 227, 241 ; VI, 193, 288, 318.

(68) *Œuvres*, IV, 4.

(69) *Œuvres*, IV, 141.

(70) *Œuvres*, III, 232.

(71) *Œuvres*, III, 201.

(72) *Œuvres*, III, 197.

(73) *Œuvres*, III, 191.

(74) Signalons, à titre de curiosité, la veste, « jadis gris-brochet », du Casseur de pierres (*Œuvres*, IV, 4).

(75) *Œuvres*, III, 197.

auteur naturaliste, débutera. La ressemblance des deux auteurs, quant à l'abondance des indications scéniques, s'étendra jusqu'à la valeur symbolique de la façon de vêtir les personnages (76). De même, les attitudes, mouvements et gestes, précisés par Anzengruber avec tant de minutie, indiquent une poussée dans le sens de l'école nouvelle (77).

Ainsi, sur plus d'un point caractéristique, le théâtre d'Anzengruber semble renfermer une reconnaissance anticipée de la « recette naturaliste » de l'école de Berlin (78).

Toutefois, ces constatations suffisent-elles pour classer définitivement Anzengruber parmi les naturalistes ? Non ! Entre eux et lui existent des différences profondes, différences qui expliquent l'attitude hostile du Viennois à l'égard de la littérature nouvelle.

IV. — Anzengruber contre les naturalistes

Parti en quête du « théâtre vrai », Anzengruber avait donc déclaré la guerre à tous ceux qui ne sont pas suffisamment réalistes et qu'il traite — sous un nom collectif — d'auteurs « romantiques ». Et nous avons vu comment des réalistes — modérés, timorés — pouvaient être pour lui l'objet des mêmes sarcasmes que des auteurs purement fantaisistes, pour la seule raison qu'ils avaient reculé devant l'aspect prosaïque de la vie. La laideur leur répugne : ils l'évitent ; et, du même coup, ils trahissent la déesse Vérité — dont l'art moderne ne saurait se passer (80).

Mais quand, en France et en Allemagne, ont surgi des écrivains audacieux sur lesquels la laideur exerce un attrait irrésistible, An-

---

(76) Voir les personnages dans *Vor Sonnenaufgang*.

(77) Weber : *Anzengrubers Naturalismus*, pp. 66-67.

(78) Consulter : Hans Naumann : *Die deutsche Dichtung der Gegenwart* (Stuttgart, 1931), pp. 8-11.

(80) Définition analogue chez Zola : « Je désigne par drame romantique toute pièce qui se moque de la vérité des faits et des personnages, qui promène sur les planches des pantins au ventre bourré de son, qui, sous le prétexte de je ne sais quel idéal, patauge dans le pastiche de Shakespeare et d'Hugo » (Emile Zola : *Le Naturalisme au Théâtre*, p. 16).

Anzengruber — Zola peut être mis à part — n'a pas fait preuve à leur égard de plus de mansuétude.

En France, d'abord, Zola s'érige en prophète de la vérité nue. Zola, qui, tout comme Anzengruber, dans sa *Préface* au deuxième volume des *Récits Villageois*, déjà cités (81), déclare la guerre au mensonge et à l'hypocrisie, Zola, qui traitait le théâtre contemporain d' « enfant bâtard et bien peigné », Zola, ennemi des abstractions, des fioritures et des créations superficielles, ami des petites gens, défenseur acharné du théâtre social, Zola pouvait plaire à Anzengruber. Et, en effet, non seulement l'attention du Viennois fut puissamment attirée par le chef du naturalisme français, mais il le considérait comme un très grand écrivain.

Enfin, écrit-il, vient un artiste — on ne peut pas lui contester ce qualificatif — et il parle, dans ses livres, de choses dont on ne parle pas dans la vie, mais que l'on fait ; choses dont il faut pourtant parler ! La vie sexuelle doit être décrite telle qu'elle est, si l'on veut aboutir à une vie conforme à la nature et meilleure... (82). Zola, dit-il encore, ce talent éminent... est une protestation contre la langue universelle de l'hypocrisie, contre le mensonge. Et cette protestation, dans une société profondément enracinée dans le mensonge, dans l'hypocrisie et dans la fausse idéalisation, se fait acharnée, prend les formes d'une attaque mordante, d'une révolte (83).

Cependant, Zola lui-même, objet d'une telle admiration, ne réussit pas à ensorceler le Viennois. C'est qu'une divergence profonde les sépare, opposition bien saisie par Anzengruber, et notée l'année de sa mort, dans l'aphorisme suivant :

Zola : « La littérature n'est pas un art, mais une science ; elle doit reconnaître comme ses maîtres compétents les explorateurs de la nature. Oh, malheur ! Qui sait toutes les sottises que ceux-ci ont déjà racontées et qu'ils continuent de raconter. Ou bien, faut-il vraiment écrire l'histoire naturelle de la bête humaine ? Que chacun fasse selon son désir ; mais personne ne devrait exiger que sa façon de produire soit reconnue comme la seule vraie. Sinon, l'histoire deviendrait bien monotone ! » (84)

Esprit indépendant, Anzengruber condamne donc les prétentions scientifiques du roman et de la pièce de théâtre. Il n'y croit

---

81) *Œuvres*, XV, I, 287.
(82) *Œuvres*, VIII, 238.
(83) *Œuvres*, VIII, 238.
(84) *Œuvres*, VIII, 238.

pas. Bien plus : il découvre, au fond de la formule naturaliste, une contradiction choquante entre la littérature, c'est-à-dire le domaine de l'art, et la science, réservée aux savants. L'art et, nous rappelant ce que nous avons dit précédemment, la vérité, voilà les deux pôles de l'esthétique d'Anzengruber. S'il est devenu nécessaire, à un moment donné, d'opposer au flot « romantique » la vérité d'après laquelle l'imagination fait fausse route, en méconnaissant les droits sacrés du naturalisme, les naturalistes à leur tour obligèrent Anzengruber à souligner avec force que la vérité seule ne pouvait pas, d'après lui, produire des œuvres d'art.

Encore faut-il noter que Zola, malgré ses prétentions de création littéraire objective, scientifique, introduisait dans ses livres un certain idéalisme et des flots de lyrisme. L'auteur qui a déclaré qu' « une œuvre ne sera jamais qu'un coin de la nature vu à travers un tempérament » (85), était, lui aussi, en quête de poésie :

La poésie, a-t-il écrit, est partout, en tout, plus encore dans le présent et le réel que dans le passé et l'abstraction... (86). La poésie coule à plein bord dans tout ce qui existe, d'autant plus large qu'elle est vivante... (87). « On arrivera à prouver qu'il y a plus de poésie dans l'appartement d'un bourgeois que dans tous les palais vides et vermoulus de l'histoire ; on finira même par voir que tout se rencontre dans le réel, les fantaisies adorables, échappées du caprice et de l'imprévu, et les idylles, et les comédies, et les drames. » (88).

Cette poésie, Zola a le don de l'exprimer. Il a une âme d'artiste sensible. Voilà pourquoi l'écrivain viennois tient, malgré tout, en haute estime le grand romancier français, mais cette estime ne va pas sans amertume et se nuance rapidement des réserves les plus graves. Aux prétentions scientifiques de Zola s'ajoute, en effet, en dépit de son tempérament lyrique, le désir presque maladif de peindre la laideur.

---

(85) Zola : *Le Roman expérimental*, p. III.

(86) Zola : *Le Naturalisme au Théâtre*, p. 20).

(87) *Ibid.*, p. 21.

(88) *Ibid.*, p. 22 (Au théâtre, Zola n'est nullement hostile aux féeries. Il voudrait qu'elles fussent des merveilles, des spectacles prenant la foule par tous les sens et lui donnant le plaisir aigu d'une jouissance décuplée. *Le Naturalisme au Théâtre*, p. 355.)

Chez Zola, les vers vivent ; les coquilles de limaçons, les pommes de pin sont sales, pourries comme si on venait de les ramasser par terre (89).

Anzengruber s'irrite des aberrations dont, selon lui, le grand naturaliste français se rend coupable.

Zola, note-t-il, un jour, Zola : force géniale ! Mais si, à la longue, le naturalisme rend la littérature, qui copie la réalité, aussi insupportable que la vie, laquelle nous comble très souvent de ses ennuis, alors, nous préférons la vie qui, d'un ennui à l'autre, ménage des pauses, de grandes pauses — ce que l'auteur ne peut pas se permettre dans son livre — et nous abandonnerons la littérature (90).

Encore, pardonnerons-nous beaucoup à Zola, dont l'œuvre provoque l'étonnement, sinon l'admiration. Mais ceux qui viendront après lui ?

Pourvu que l'école naturaliste ne trouve pas de disciples pour imiter les excentricités du maître ou pour les cultiver exclusivement ! Le maître est original. Des écrivains de cette force ne font pas école ; ils n'ont que des imitateurs incapables de mûrir (91).

Que devait être alors le désaccord avec les naturalistes allemands, encore plus hardis, plus fanatiques, plus férus des principes naturalistes que le père du naturalisme lui-même ! Si celui-ci, tout en affirmant que « le vrai n'a pas besoin de draperies ; qu'il doit marcher dans sa nudité » (92), avait réservé une bonne place à l'intervention de la pensée et du cœur dans la création artistique, les théoriciens allemands allèrent jusqu'à demander que l'œuvre d'art fût une copie intégrale du modèle : « L'art, affirme Arno Holz, a tendance à redevenir nature. Il y réussira en proportion des moyens dont il dispose et de la façon dont il s'en sert » (93). Ainsi donc, pour être logique avec lui-même, ce critique doit considérer un phonogramme ou une photographie comme le comble de l'art (94).

---

(89) *Œuvres*, VIII, 236.
(90) *Œuvres*, VIII, 236.
(91) *Œuvres*, VIII, 237.
(92) Zola : *Le Naturalisme au Théâtre*, p. 18.
(93) Arno Holz : *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*, p. 117.
(94) W. Stammler : *Die deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, p. 23.

A ces théories s'oppose la réponse d'Anzengruber, donnée par anticipation dès le 30 octobre 1876 :

Une peinture faite strictement d'après nature rendrait impossible tout travail artistique, toute composition. Le principe du réalisme horrible une fois établi, toute création prendrait fin. Au lieu de pétrir la matière pour la transformer en œuvre d'art, on copierait la nature — quel homme en serait capable ? — on ferait du gribouillage, une caricature involontaire, par exemple celle, bien connue, de monsieur l'instituteur sur le tableau noir de l'école, caricature exécutée par les meilleurs dessinateurs du village (95).

Encore et toujours, c'est l'art que Louis Anzengruber défend contre les extrémistes. En quoi il n'avait sûrement pas tort. On connaît les excès où Holz, pour être plus précis, plus vrai que Zola, aboutissait. Avec son camarade Jean Schlaf, il prétendait étudier un talon de soulier aussi minutieusement que Zola et d'autres avaient décrit des mines, des usines. Dans *Papa Hamlet* (1889), les deux écrivains employaient beaucoup d'encre pour décrire l'éclairage nocturne d'une chambre de prolétaire. Ils se perdaient dans la reconstitution microscopique d'impressions fugitives.

Mais ce que l'auteur viennois pouvait encore moins pardonner, c'était le désir, de plus en plus répandu, de faire de la publicité pour la laideur. Dès 1880, au moment où il proclame son audacieux réalisme en termes clairs et nets, il marqua, en même temps, la frontière entre lui et les naturalistes.

On savait depuis longtemps, déclara-t-il, que la maison contenait une fosse d'aisance. Tous les nez immortels l'avaient flairée. Au Moyen Age, l'humour ne laissa pas passer un pet sans l'acompagner d'une plaisanterie. Aujourd'hui, un goût bizarre a amené les hommes les plus intéressants à prendre la fosse d'aisance pour une hippocrène où ils puisent assidûment, et à accuser de falsifier la nature tous ceux qui se servent de parfums et qui portent le mouchoir au nez (96).

Dans un autre aphorisme, il part en guerre contre la description, dans les œuvres littéraires, de la sueur, de la syphilis, des données gynécologiques.

On apprend que des parents malades engendrent des enfants malades ; que la satyriasis et la nymphomanie désagrègent la société, etc... Au lieu de

(95) *Briefe*, I, p. 291.
(96) *Œuvres*, VIII, 234.

dénoncer le mensonge, on décrit des œils de perdrix, des engelures, des abcès. Bref : des problèmes et des conflits autrefois revêtus d'une chemise, marchent aujourd'hui tout nus (97)...

Comme ils sont petits, mesquins, ces auteurs-là ! Affectés de la gale du siècle, ils grattent à l'endroit où leurs contemporains ont des démangeaisons... Les talents médiocres ne savent qu'idéaliser ou salir (98).

Idéalisation ou profanation, romantisme et naturalisme, ainsi s'appellent les deux dangers de la littérature du XIX^e^ siècle. Anzengruber — esprit réfléchi, consciencieux — a médité longtemps et profondément sur ces manifestations néfastes, flots puissants d'une marée montante qui brisait les digues de l'équilibre exprimé dans la formule : la littérature, c'est la fusion de l'art et de la vérité ! Ah, il n'était pas disposé à céder sur ce point capital.

Ces différences de principes une fois établies, comment Anzengruber se distinguait-il des naturalistes sur d'autres points importants ?

Sans doute, il choisit la matière de ses œuvres dans le réel ; il veut reconstituer la vie devant nos regards fascinés. Mais, si les Naturalistes revendiquent le droit de nous montrer n'importe quel coin de la réalité, lui, par contre, procède prudemment dans le choix de ses sujets, obéissant à des fins esthétiques autant que réalistes. Bien plus : si d'autres ne considèrent que la réalité à reproduire, lui n'oublie aucune des conditions inhérentes à son métier d'auteur dramatique : il pense au public, sur lequel il veut agir ; à l'effet triste ou gai que la pièce produira ; aux moments de répit dont l'œuvre aura besoin après des secousses tragiques ou des scènes fortement émouvantes ; et même aux artistes qui joueront les rôles de ses personnages. Chez lui, en effet, pendant la période de création, la même vision englobe, le plus souvent, le personnage et son double, l'acteur.

En outre — constatation très importante — Anzengruber poursuit des buts moraux ; il veut éduquer les masses. S'il observe la réalité avec tant de soin — et il sait, il proclame que l'observation est un art, tandis que les réalistes voient en elle une accumulation presque mécanique de documents — c'est pour mieux se faire comprendre, pour mieux convaincre les esprits. Les points de départ sont

(97) *Œuvres*, VIII, 234.
(98) *Œuvres*, VIII, 240.

donc totalement différents. S'il cite des cas d'hérédité, il n'ira pas en faire, sinon par exception, un élément central de ses œuvres.

Educateur, Anzengruber aurait mauvaise grâce à enseigner le fatalisme. Certes, on trouve chez lui, comme dans la vie, des personnages résignés, fatigués par la lutte, brisés intérieurement ; mais on les trouve au deuxième plan. Si Mathias, dans *La Ferme sans Fermier*, se soumet aveuglément aux événements, sa maîtresse, l'héroïne de la pièce, prend de graves résolutions, refusant même de compter désormais sur l'intervention divine : « Ma volonté appartient à moi seule », affirme-t-elle fièrement (99). Si Grillhofer, dans *Le Ver Rongeur*, se laisse vaincre un moment par une apathie maladive, la fin de la pièce le voit reprendre goût à la vie et à l'action.

Nous sommes faits pour la lutte, enseigne Anzengruber. Aussi, ses pièces contiennent-elles, en tout premier lieu, des leçons d'énergie. On n'a qu'à penser au curé Hell, qui, encouragé par la vaillante Annerl, renonce victorieusement à son attitude pessimiste. Vroni, dans *Le Paysan Parjure*, et tant d'autres personnages éminemment anzengrubériens, nous donnent les mêmes enseignements. Non ! la vie humaine n'obéit pas à la funeste Nécessité. Par contre, en examinant le théâtre naturaliste, on arrive à cette triste constatation :

> Et la volonté ? Que devient-elle dans tout cela ? Hélas, si elle existe, elle est bien impuissante. Nous sommes heureux ou malheureux, joyeux ou tristes, bons ou méchants, comme nous sommes blonds ou bruns, intelligents ou bornés. Nous n'y pouvons rien ou presque rien (100).

Le théâtre d'Anzengruber ne permet point de formuler pareilles accusations. De même qu'il complète la vérité par l'art, de même il atténue les forces aveugles, hostiles de la vie par le dynamisme de l'action morale de l'homme. Evidemment, le bien ne triomphe pas toujours ; notre volonté n'est pas toujours suffisante ; des influences néfastes, dont nous ne sommes point responsables, l'étouffent parfois. La mauvaise éducation a fait des milliers de victimes dans la société humaine. Beaucoup ont eu le sort de Martin Schalanter, cet assassin qui, en mourant, rejette la faute de ses malheurs sur

---

(99) *Œuvres*, II, 172.

(100) L. Benoist-Hanappier : *Le Drame naturaliste en Allemagne*, p. 222.

ses parents. Mais à la famille Schalanter, s'oppose la famille Schön, au nom symbolique.

D'ailleurs, à côté des victimes innocentes, Anzengruber n'omet pas de montrer des hommes pénétrés du sentiment de leur faute, torturés par le remords : Eisner, dans *Roc et Acier*, s'écrie : « C'est ma faute », et essaie de réparer le passé coupable. Grillhofer, dans *Le Ver Rongeur*, souffre de ne pas retrouver l'enfant issu d'un péché de jeunesse. Agnès, dans *La Ferme sans Fermier*, la faute commise, se sent envahie de désespoir ; Catherine, dans *La Main et le Cœur*, prend sur elle de quitter l'homme de son cœur, pour satisfaire aux lois de l'Eglise. Même Fermer, le paysan parjure connaît le martyre de la conscience tourmentée : la nuit, il a l'impression d'être étouffé par une meule. Or, ce sont tous des personnages de premier plan.

Comment, du reste, le moraliste pourrait-il renoncer au libre-arbitre ? Le principe directeur de l'enseignement moral d'Anzengruber se résume dans ces paroles : « L'homme ne vit qu'une fois ; aussi doit-il mener une existence droite et honnête pour que cette vie unique à laquelle il a droit, fasse bonne figure ; sinon, ses concitoyens diront que, pour lui, une seule existence aura déjà été de trop » (101).

L'homme et son perfectionnement moral, voilà le principal centre d'intérêt des idées d'Anzengruber. Le milieu, auquel il reconnaît, certes, une importance assez grande, ne vient, par conséquent, qu'en deuxième ligne. Chez lui, l'homme prime tout. Ses paysans, notamment, ne veulent pas être des paysans, mais des hommes tout court. Sous ce rapport là, Anzengruber est un psychologue classique, que nous rapprocherions volontiers de Molière.

En résumé : Anzengruber frappe incontestablement par une certaine ressemblance avec les naturalistes. Son théâtre contient effectivement un certain nombre d'éléments que ni Zola ni les Berlinois n'auraient reniés. Mais, plus on scrute le fond de l'art d'Anzengruber, plus on découvre l'abîme entre lui et l'Ecole nouvelle. Son réalisme, toutefois, est si hardi qu'on est parfois porté à confondre Anzengruber avec les Naturalistes — ses admirateurs ! —, dont les prétentions et les excès l'écœuraient pourtant.

---

(101) *Œuvres*, XII, 29.

Conclusion

Au moment de conclure, rappelons la date-limite que la nature a imposée à l'activité de Louis Anzengruber : Il est décédé le 10 décembre 1889, la même année qu'Emile Augier (1820 à 1889) ; un an après Thodore Storm (1817 à 1888) ; un an avant Gottfried Keller (1819 à 1890) : tous trois de dix-neuf à vingt-deux ans plus âgés que l'écrivain viennois. Une nouvelle génération entra en scène.

En France, la même année 1889, paraissent — coïncidence instructive — *l'Avenir de la Science, pensées de* 1848 de Renan, *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson, et le *Disciple* de Paul Bourget. Le livre de Renan, comme son titre l'indique, renvoyait à une date déjà lointaine. *L'Essai,* par contre, et le *Disciple* annonçaient du nouveau (1). Anzengruber, par son âge et par ses idées, appartenait à la génération de Renan (1823 à 1890), avec lequel il partageait les belles certitudes, les croyances enflammées, les espoirs capiteux de l'Année Quarante-Huit.

En France, au « matérialisme immanent » tendait à succéder, en 1889, une « manière d'immatérialisme immanent » (2). Cependant, Zola (1840 à 1902) était toujours présent. Après *La Terre* et *Le Rêve,* parus en 1888, il publia, en 1890, *La Bête Humaine,* livre contre lequel Anzengruber avait protesté par anticipation (3). Le roman-

(1) Albert Thibaudet : *Histoire de la Littérature française, de* 1789 *à nos jours,* 1936, p. 408, etc...
(2) *Ibid.,* p. 409.
(3) *Œuvres,* VIII, 239.

peuple continuait de rouler ses flots fangeux. A Paris, le Naturalisme n'était donc pas mort en 1889. Il l'était encore moins à Berlin où, à cette date précisément, et sous l'impulsion de quelques écrivains nés entre 1861-1864 (4), on accomplit, au théâtre, une révolution identique à celle de Zola dans le roman. En automne 1889, en effet, *la Tribune libre*, fondée au printemps de la même année, débuta en faisant jouer *les Revenants* d'Henrik Ibsen et le *Quatrième Commandement* d'Anzengruber (2 mars 1890). Aux pièces de ces écrivains étrangers, se joignirent celles des jeunes auteurs. *Avant le lever du soleil*, de Gerhart Hauptmann, provoqua une discussion comme l'Allemagne n'en avait pas entendue depuis *L'Anneau des Nibelungen* (5). *La Fête de la paix* (1890), *Ames solitaires* (1891), *Les Tisserands* (1892) suivirent, accompagnés de *La Famille Selicke* (de Holz et Schlaf) en 1890, et de *Maître Oelze* (de Schlaf), une des grandes hardiesses du naturalisme, en 1892. Théâtre nouveau, dont Anzengruber avait d'avance séparé sa cause. S'il était lui-même naturaliste par certains aspects de son œuvre, naturaliste occasionnel, il refusait obstinément l'honneur d'être un naturaliste « conséquent ».

L'année 1889 marque donc vraiment une date-limite, autant pour l'œuvre que pour la vie d'Anzengruber, sans vouloir dire par là que l'écrivain Anzengruber, s'il avait vécu plus longtemps, n'eût plus rien inventé. Ses idées n'étaient pas épuisées, ni son imagination tarie. Pourquoi n'aurait-il pas continué la série de ses pièces paysannes, ou renouvelé l'expérience du *Quatrième Commandement* ? Sa connaissance de l'âme humaine, sa compréhension des grands et des petits problèmes de la vie, son talent d'observateur, son sens critique, son attitude hardie en face de toutes les puissances l'autorisaient à parler haut, même à une époque naturaliste et ultra-moderne. On suppose sans peine une accentuation de ses audaces et un renouvellement de son art. Mais le fond de son âme ne pouvait changer ; car il obéissait à des influences littéraires et morales, solides comme le roc, ancrées dans le temps, et que rien n'effaçait.

---

(4) Wilh. Bölsche (1861), Gerh. Hauptmann (1862), Johannes Schlaf (1862), Arno-Holz (1863).

(5) O. Walzel : *Die deutsche Dichtung seit Gœthes Tod*, 1919, p. 142.

***

Ces influences, à l'action lointaine et profonde, ne se décèlent pas facilement. Anzengruber ne les a pas notées. Quand il cite Schiller, Shakespeare, Grillparzer, Kotzebue, Iffland, Friedrich Kaiser, Nepomuk Anzengruber (son père), il énumère simplement des auteurs dramatiques de bonne heure lus, admirés, étudiés ; mais les impressions de jeunesse, littéraires et morales, qui marquent son âme pour la durée de toute une existence coulent d'une toute autre source. Nous ne retiendrons pas non plus ces autres lectures d'enfance : *Napoléon à Sainte-Hélène, L'Histoire Universelle* par Guthrie et Gray, *Gulliver*, certains dialogues de Lucien de Samosate. Parmi les livres acquis pendant sa célébrité, on trouvait, à côté de Gœthe et de Schiller : Hebel, Lichtenberg, Claudius, Auerbach, Gottfried Keller et Reuter (6).

L'étranger, surtout la France (7), l'intéressait. Il admirait Rabelais, méprisait Dumas fils, proclamait Zola une force géniale. A travers sa propre œuvre, on distingue des traces d'influence française : *Gant de Peau et Tablier de Cuir* constitue une réplique prolétarienne donnée au *Gendre de Monsieur Poirier* (d'Emile Augier). *Elfriede* fait penser aux *Pattes de mouches* (de Sardou) et à *Julie* (de Feuillet). *La Fille de l'Usurier* s'inspire de Sardou (*Fedora*) et de Balzac (*Eugénie Grandet, Gobseck*). *Le Ver Rongeur*, marchant génialement sur les traces du grand Molière, rappelle *Le Malade Imaginaire* ; comme *Le Paysan Parjure* rappelle *Tartuffe*. Accessible aux influences les plus variées, Anzengruber s'inspire de *Lysistrata* (d'Aristophane) dans ses *Analphabètes*, de la *Mandragore* (de Machiavel) dans sa *Fiancée venimeuse*.

Chez Anzengruber, comme chez Gutzkow par exemple et chez la Jeune Allemagne en général, nous découvrons en outre du George-Sandisme.

En citant cette romancière de réputation européenne, nous pensons moins aux romans paysans, si intéressants pour un auteur dramatique

---

(6) Bettelheim : *Anzengruber*, p. 142.

(7) En 1858, Anzengruber étudie la langue française et obtient un certificat élogieux. Voir Bettelheim : *Anz.*, p. 42.

spécialisé dans le genre villageois (A propos de *La Revêche*, la critique n'avait pas manqué de mentionner *La Petite Fadette*, dramatisée par Birch-Pfeiffer sous le titre : *Die Grille*), qu'aux romans socialistes et humanitaires, proches parents des idées d'Anzengruber. L'œuvre de George Sand revendiquant la réhabilitation de la chair, la reconnaissance des droits de la femme, du respect dû à l'ouvrier, l'émancipation de l'individu, même du prêtre, ne renfermait-elle pas sous une forme agréable et féconde les plus belles suggestions du siècle ? Avec son goût noble et pur, son idéalisme à toute épreuve, sa croyance fanatique à une humanité perfectible et à l'avènement d'un âge d'or, George Sand constituait le modèle-type d'une série d'écrivains, peut-être chronologiquement close par Anzengruber, mais non affadie par lui. Le degré d'enthousiasme n'avait pas fléchi un instant dans son passage de la romancière française à l'écrivain autrichien.

Le Curé de Kirchfeld montre de la façon la plus tangible cette influence directe d'elle à lui. Les idées, et jusqu'à certains motifs de cette pièce se trouvent préfigurés dans *Lélia* où l'Eglise est considérée comme endormie à la fin de sa journée (8), où les conciles sont déclarés insuffisants (9), où l'abolition du célibat ecclésiastique est hautement réclamée (10), où la cruauté de l'Eglise à l'égard des suicidés est ouvertement blâmée (11), où une femme énergique doit se dresser devant le prêtre pour faire respecter le vœu de chasteté exigé par l'Eglise (12), où l'esprit de vengeance de l'Eglise est mis au pilori (13). Dans ces conditions, le détail peut avoir son importance. Le mot français « esprit-de-corps » (par erreur : « esprit du corps », dans le *Curé de Kirchfeld*) semble emprunté à *Lélia* (II, 45). — De même, les dernières paroles de Hell prêt à défendre les idées que le siècle a écrites sur sa bannière et qu'il juge plus fortes que la volonté humaine, rappellent les paroles de Trenmor, vers la fin de *Lélia* :

Une philosophie nouvelle, une foi plus pure et plus éclairée, va se lever à l'horizon. Nous n'en saluons que l'aube incertaine et pâle. Mais les lumières

(8) *Lélia*, II, 43 ; *Curé*, II, 14.
(9) *Lélia*, II, 44 ; *Curé*, II, 18, 19.
(10) *Lélia*, II, 45 ; *Curé*, II, 43.
(11) *Lélia*, II, 124, 138-151 ; *Curé*, II, 80.
(12) *Lélia*, II, 50, 56-57 ; *Curé*, II, 98.
(13) *Lélia*, II, 152 ; *Curé*, II, 93-96.

et les inspirations qui font la vie de l'humanité ne manqueront pas plus à l'avenir des générations que le soleil ne manque chaque matin à la terre endormie et plongée dans les ténèbres (14).

Enfin, aux paroles de Lux dans *Le Curé de Kirchfeld* (15) : « Je ne fais pas cas de ceux qui, dans une maison de maçonnerie, veulent parler de Celui qui a créé le vaste monde », comparons ce passage du *Péché de M. Antoine* :

Ceci sera le jardin de la commune, c'est-à-dire aussi son gynécée, sa salle de fête et de banquet, son théâtre et son église : car, ne me parlez pas des étroits espaces où la pierre et le ciment parquent les hommes et la pensée ; ne me parlez pas de vos riches colonnades et de vos parvis superbes, en comparaison de cette architecture naturelle dont le Créateur suprême fait les frais ! J'ai mis dans les arbres et dans les fleurs, dans les ruisseaux, dans les rochers et dans les prairies toute la poésie de mes pensées. N'ôtez pas au vieux planteur son illusion, si c'en est une. Il en est encore à cet adage que Dieu est dans tout, et que la nature est son temple.

Au delà de Lux, ce sont déjà les idées du *Casseur de Pierres* dans les *Analphabètes*.

Une grande date symbolise ce faisceau d'idées : 1848, année, croit-on, d'émancipation politique et sociale où le peuple fera valoir ses droits.

En 1847, de quelque côté de l'horizon que le regard se porte, les peuples d'Europe semblent se concerter pour une immense veillée d'armes. Ils sont meurtris par les échecs successifs et par les souffrances physiques et morales. La disette a achevé de mettre leurs nerfs à rude épreuve. Ils sont persécutés, bafoués, méprisés par les forces de réaction et de ténèbres ; pourtant une immense espérance illumine les cœurs. Ils saisissent, derrière la façade encore brillante des puissances du jour, les symptômes d'une ruine prochaine. Ils sentent que les coups de butoir qu'ils ont donnés à un édifice vermoulu lui ont fait d'irréparables lézardes. Ils comprennent que l'adversité les a aguerris pour la lutte finale et que l'heure de la délivrance est tout près de sonner. Ils sont encouragés par la victoire des radicaux suisses sur les troupes du Sonderbund catholique. Ce qui fait la grandeur de l'instant, c'est qu'il puise sa force dans son caractère international. Pour poursuivre des buts différents, les libéraux de France, d'Italie, d'Allemagne, les patriotes de Bohême ou de Hongrie, n'en brûlent pas moins d'une même flamme. De la lutte prochaine ils pensent tirer l'émancipation, que ce soit celle de la patrie, de la pensée ou des institutions politiques et sociales. Ainsi, à la veille de 1848, le monde

(14) *Lélia*, II, 156.
(15) *Curé*, II, 8.

européen est comme transfiguré à l'appel de la liberté. Moment unique, où les haines de peuple à peuple paraissent reculer devant l'image immense de la paix politique et sociale qui dispensera aux humains — on l'espère du moins — le bonheur (16).

Pendant toute sa vie, Anzengruber, âgé de neuf ans seulement en 1848, restera fidèle à ces souvenirs, à ces espérances. Pourquoi le mouvement révolutionnaire de 1848 avait-il échoué ? Parce qu'il n'y avait pas de concordance parfaite entre les chefs qui pensaient porter en tête les destinées de l'humanité, et les masses. Le peuple n'était pas prêt. Son éducation politique restait à faire (17). Anzengruber, dans le cadre étroit de sa ville natale, et particulièrement au moyen du théâtre populaire viennois, allait se consacrer à cette tâche. Il s'adressera aux masses pour les préparer à la victoire — non sanglante — sur leurs ennemis. Provisoirement, la démocratie avait succombé. Il appartenait aux peuples de réparer la défaite. Suffisait-il pour cela de les gonfler d'orgueil et de haine ? de dénoncer les tyrans ? de démasquer la religion ? de mettre à nu les injustices ? de verser des larmes sur les malheurs immérités ? Anzengruber ne se gênait pas pour dénoncer les tares de son époque. Et les victimes innocentes possédaient en lui un ami sûr. Allait-il, comme tant d'autres depuis cent ans, spéculer sur la misère populaire à la Bourse des sentiments politiques, invention toute fraîche du XIX^e^ siècle ? monnayer la pitié sociale ? flatter les masses pour s'enrichir ?

Non, mille fois non ! quoique sa sympathie pour le peuple cachât des préjugés contre les puissants et que son œuvre contînt des ferments de luttes partisanes et des idées de sectaire.

*
**

« Quarante-huitard » incurable, il frayait avec les masses prolétariennes, adoptait çà et là le point de vue des démagogues, fonçait plein de rage sur les ennemis de la femme, de l'ouvrier, de l'enfant, de tous les prétendus souffre-douleur du dix-neuvième siècle. En matière de religion, il ne procédait guère autrement. Certes, sa bonne foi restait sauve; mais l'objectivité à laquelle il prétendait solennellement en subit de rudes chocs.

---

(16) Félix Ponteil : *1848* (1937), pp. 23-24.
(17) *Ibid.*, p. 216.

Partant de l'idée que la pièce populaire devait à la fois instruire et divertir (19) — les Français, c'est-à-dire Augier, Dumas et Molière, n'en faisaient-ils pas autant ? (20). — Anzengruber a toujours considéré la pièce à thèse comme son but principal. Il tenait donc à la thèse autant pour rester fidèle à la tradition du théâtre populaire que pour remplir une mission comparable à celle de certains auteurs modernes. Mais il lui arriva de fausser la réalité par le prêche et le parti-pris, comme Zola la faussa par ses prétentions de soi-disant homme de science. En effet, est-il objectif de faire par exemple de l'usinier une vile caricature tandis que les ouvriers passent pour des modèles de vertu ? de bafouer le Riche et d'encenser le Pauvre ? de discréditer non seulement l'Eglise, mais l'enseignement du Christianisme et la Foi ? de confondre le Croyant avec le Fourbe ?

Mais des faits concrets ne donnaient-ils pas raison à Anzengruber ? Ne suffisait-il pas de lire les journaux pour apercevoir le visage hideux de la religion ? Le 19 décembre 1871, à Obdach, pour racheter ses péchés, une servante s'était brûlée dans un four après une confession générale. Le 28 décembre, on annonça qu'un Carmélite avait rendue folle une jeune fille de Linz, tandis qu'à Vienne, une autre jeune fille se fit geler volontairement par scrupules religieux (21).

Pour Anzengruber, d'ailleurs, comme pour tous les libéraux de son temps, l'athéisme avait, une fois pour toutes, proclamé la vérité. « Religion et Culture se contredisent », lisons-nous dans *L'Essence de Christianisme*, de Feuerbach. « Au mot de religion, se rattachent toujours des idées superstitieuses et inhumaines. La religion renferme essentiellement des éléments contraires à la culture » (22). Voilà exactement les idées de Louis Anzengruber philosophe.

Tout de même, ne manquait-il pas de tolérance ? N'était-ce pas son sectarisme qui l'empêchait d'apprécier des œuvres d'obédience catholique ? Calderon lui répugnait :

---

(19) *Briefe*, I, 299.
(20) *Œuvres*, VIII, 247.
(21) *Briefe*, I, 157, et Castle : *Anz. W. Meineidb*, p. 109.
(22) L. Feuerbach : *Sämtl. Werke*, VIII, 266.

Je consens à faire des emprunts chez des païens, vieux ou modernes, et s'il le faut, chez des Chrétiens, des Juifs, des Turcs, mais jamais chez des adorateurs de fétiches. Il m'est impossible d'avoir pour ce vieil Espagnol un intérêt autre que celui éprouvé pour une pièce de musée. Je ne comprends pas sa langue. Serait-elle mélodieuse comme des chants d'oiseaux dans la forêt ou comme des sons d'orgues, ce qu'il chante me gâte la joie (23).

Quand Anzengruber devine chez Rosegger l'envie de se rapprocher du milieu catholique, il lui envoie aussitôt une lettre de reproches où ne manque pas l'ironie mordante :

Vous trouvez plus profitable en politique et en religion de pencher du côté des conservateurs. Je ne vous en blâme pas. Ne traitez pas des questions qui pourraient nuire à vos intérêts ; mais n'allez pas, pour donner le bon exemple, jusqu'à faire le signe de la croix qui ne signifie rien à vos yeux (24).

Rosegger ne manqua pas de sentir ce cinglant coup de fouet. Le Styrien, se rappelant plus tard son ami viennois, ne put s'empêcher de glisser dans ses souvenirs quelques allusions au caractère entier d'Anzengruber :

Anzengruber, nota-t-il, n'a pas toujours frappé sur la pointe qu'il fallait ; mais il touchait celle qu'il frappait, régulièrement sur la tête (25). Dans les choses sérieuses, j'étais souvent d'un avis différent de celui de la troupe groupée autour du drapeau d'Anzengruber... Seul avec moi, l'un ou l'autre d'entre eux m'approuvait ; une fois, on a même fait l'aveu devant moi que Louis Anzengruber avait une façon si calme et si sûre d'affirmer les choses les plus fausses qu'on l'approuvait instantanément (26)... Le trait fondamental d'Anzengruber était chrétien ; mais il attaquait avec trop de brutalité l'Eglise et les choses considérées par le peuple comme saintes pour que je puisse le suivre (27).

*
**

N'exagérons rien, cependant. Répartissons équitablement les ombres et les lumières. Déplorons les points faibles que l'on peut découvrir dans l'œuvre d'Anzengruber, mais soulignons vigoureuse-

(23) *Briefe*, II, 95.
(24) *Briefe*, II, 59.
(25) Rosegger : *Gute Kameraden*, p. 131.
(26) *Ibid.*, p. 155.
(27) *Ibid.*, p. 155.

ment l'ardeur sincère de son esprit et de son cœur pour la cause sacrée de l'humanité. S'il attaque la religion comme un joug funeste, il ne nie point le fait que beaucoup d'hommes et surtout, de femmes s'en accommodent fort bien. Si, comme les libertins, il prêche l'acceptation joyeuse de la vie, il évite, comme une peste, le libertinage des mœurs imputé aux sans-Dieu ; car, s'il est athée, il possède un sens moral développé au plus haut point, et que beaucoup de croyants pourraient lui envier.

Son amour de la vérité et de la justice auréole son œuvre d'un éclat éblouissant. Sa critique de la société et de la religion, largement étalée dans ses pièces, est non seulement originale, mais féconde et salutaire. Il est bon, en un sens, que chaque siècle examine la physionomie des religions contemporaines, l'attitude du clergé, la psychologie des croyants. L'histoire nous montre que, composée d'hommes portés à l'erreur, l'Eglise risque de chanceler, risque de se tromper aux différents échelons de la hiérarchie. Tantôt les chefs, oubliant par faiblesse l'indépendance nécessaire de la religion, se font les complices des oligarchies politiques, ou par égoïsme sacrifient les droits de leurs inférieurs ; tantôt la masse mal instruite glisse dans un paganisme monstrueux avec son cortège de superstitons, de fausses croyances.

Dans la vie sociale, parallèlement à la vie religieuse, il est d'extrême utilité que des hommes sans crainte fassent preuve du même esprit de libre examen et disent leur fait aux riches, aux maîtres du jour, aux puissances d'orgueil et d'injustice dont les abus pèsent sur les malheureux. Les grands silences sont dangereux. A l'heure où l'homme imprévoyant se laisse aller au sommeil, la braise traîtresse couve d'énormes incendies. Les égarements, tolérés par impuissance et supportés avec des murmures étouffés, conduisent un jour aux pires violences. Aussi, la psychologie religieuse et sociale, après des expériences douloureuses faites de schismes et de révolutions, exige-t-elle des hommes éclairés une attention constante. L'ami sincère du peuple ne lui ménage pas la critique ; il est franc, courageux, prompt à dénoncer les excès.

Cette argumentation n'a rien de spécieux. Pour s'en rendre compte, examinons l'attitude de l'ennemi aveugle de la religion et de la société: celui-ci s'en prend à ses deux adversaires avec la volupté de l'égoïste passionné. Anzengruber, par contre, n'obéit qu'à des mobiles désintéressés. Son culte de l'Humanité, sa croisade contre la souffrance

imméritée voilà ses préoccupations essentielles. S'il attaque la religion et la société, c'est qu'il a découvert en elles des facteurs nuisibles au bonheur humain. Ayant souffert de bonne heure et beaucoup, il avait pu analyser le mal dont la vie nous accable, et distinguer la souffrance fatale de la souffrance imposée par des hommes à leurs semblables. Un bonheur grand, large, profond lui semble possible sur terre ; pour l'assurer, il décide de le définir dans des illustrations dramatiques et de suggérer aux spectateurs l'idée d'entreprendre de leur côté, cette œuvre d'assainissement. Mais l'Humanitarisme, puisé à l'abondante et généreuse source romantique, n'était pas à même d'accomplir à lui seul cet acte important ; car l'Humanitarisme est fondé uniquement sur la solidarité humaine. Or, Anzengruber comprit vite l'insuffisance des services que l'on pouvait attendre de ce sentiment et que toute réforme valable devait être basée sur une étude complète de l'individu. Voilà qui est important : l'Humanitarisme n'est que l'annexe de l'Humanisme. Pour construire la cité future, où cette solidarité humaine jouera un rôle de premier plan, il ne suffit pas de dire : « Millions d'êtres humains, embrassez-vous ! » Il faut enseigner d'abord cette maxime millénaire : « Homme, connais-toi toi-même ! » En d'autres termes, la réforme morale de l'individu doit nécessairement précéder la réforme de la société, agrégat de millions d'individualités.

Aussi dans son théâtre, pièces paysannes ou pièces viennoises, Anzenburger part-il toujours de l' « homme », comme l'atteste la lettre à Duboc, maintes fois citée,(28). Dans le cadre de la famille, du village, du faubourg, de l'Etat, c'est toujours l'Homme qui l'intéresse. Il ne peint pas le groupe pour le groupe; il y voit seulement le milieu ambiant, ce milieu qui, souvent, forme l'individu et trop souvent, le déforme. L'influence extérieure subie par l'individu, voilà ce que signifient la société et l'Eglise dans l'œuvre d'Anzengruber. Seulement — ne nous laissons pas tromper — ces influences n'ont pas une force absolue : l'individu possède une volonté strictement personnelle, dont il use ou abuse. Le déterminisme cher au Naturaliste n'a donc qu'une portée très atténuée. Au déterminisme scien-

(28) *Briefe*, I, 289, 291.

tifique, Anzengruber oppose le jeu dangereux mais ennoblissant du libre-arbitre, c'est-à-dire la faculté pour l'Homme de choisir lui-même sa voie.

*
**

Cette importance attribuée à l'individu moral, ferment indispensable de la civilisation, fournit un correctif à la mystique socialiste du genre 1848. Observateur perspicace de la nature humaine, Anzengruber enseigne à maîtriser les transports d'un lyrisme incontrôlé. Le psychologue bride le rêveur. Pour cette raison capitale, Anzenguber, pourtant romantique d'éducation et d'inspiration, put refuser d'être classé parmi les Romantiques et, mieux encore, se déclara leur ennemi. Réaliste de grande valeur, Anzengruber suit les traces du meilleur auteur comique qui soit : Molière. Comme le célèbre écrivain français, il peint, amuse et instruit ; comme lui, il a su camper des caractères généraux d'une éternelle actualité (le paysan parjure : Ferner ; le malade imaginaire : Grillhofer ; le Tartuffe du village : Dusterer ; la revêche : Liesel ; les parents indignes : les Schalanter, etc...). Comme les pièces de Molière, celles d'Anzengruber sont construites pour mettre en pleine lumière le caractère, tandis que l'intrigue n'a que peu d'importance. Etudier le cœu et l'esprit humains, peindre les travers et les vices de l'individu sont, chez l'un et l'autre, le premier but de l'art dramatique. Eduquer, tel est le mot d'ordre :

> Le théâtre, dit Molière, a une grande vertu pour la correction. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants le plus souvent que ceux de la satire, et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts (29).

Cependant, n'y a-t-il pas des différences entre Molière et Anzengruber ? En analysant l'homme dans ses imperfections, le pessimisme s'estompe ou s'accentue selon la façon dont le dénouement est envisagé. Le vice une fois puni et les défauts ridiculisés, le mal semble réparé. Il dépend de l'écrivain de pencher ainsi vers cette solution optimiste. Molière démasque les défauts, livre le vice à la vin-

---

(29) *Préface de Tartuffe.*

dicte publique, punit les sots, les égoïstes, les pédants, purifie l'atmosphère. Chez Anzengruber, par contre, des sentiments mélangés de crainte subsistent parfois à la fin de la pièce. A ce grand comique il arrive même d'écrire des tragédies, de montrer des hommes féroces qu'il faut abattre pour rentrer, si cela est encore possible, dans un climat de paix (*Le Paysan parjure, La Main et le Cœur*). La masse, chez lui, est sotte, méchante. « Homo homini lupus », cette expérience cruelle de la vie combat ou sommeille au fond de tout son théâtre. Ainsi, il dépasse la peinture strictement individuelle du caractère, par certaines tendances qui, à leur tour, le rapprochent des écrivains du dix-neuvième siècle.

Mais si ceux-ci concentrent souvent leur attention sur les droits de l'individu, Anzengruber consacre une grande partie de son œuvre dramatique à nos devoirs. L'exemple le plus net nous en est fourni dans *Le Quatrième Commandement* où le moraliste intransigeant montre les lacunes du plus connu des commandements divins : les parents croient avoir sur leurs enfants un pouvoir illimité. Erreur ! Non seulement leurs droits sont étroitement bornés, mais des devoirs extrêmement importants leur incombent. Nous touchons là à un des aspects les plus instructifs de l'œuvre d'Anzengruber. Il se sépare donc de ceux qui voient dans la littérature une avocate lançant infatigablement les plus graves accusations contre les institutions fondamentales du monde contemporain, sans importuner l'individu ; au contraire, on continue à le diviniser à la manière de Werther et des romantiques. Myopie du dix-neuvième siècle, contre laquelle Anzengruber est armé par la conviction que la société — par lui supposée athée — ne pourra vivre qu'en reconnaissant et en respectant scrupuleusement les obligations de chacun envers lui-même et envers tous les autres. Ainsi Anzengruber double la peinture de caractère proprement dite d'une prise en considération des fonctions de l'individu dans la communauté. Il aime à placer ses personnages devant des devoirs sociaux. *Un Juré* nous montre un groupe de caractères évoluant par rapport aux devoirs découlant de l'institution du jury. Quoique fréquent dans les pièces viennoises, ce procédé n'est pas général chez Anzengruber, et il faut noter à ce propos que notre écrivain s'engage ici sur un terrain bien dangereux.

Quoi qu'il en soit de cette dernière constatation, le fond social du théâtre d'Anzengruber revêt un intérêt considérable. Tandis que Mo-

lière applique sa théorie du juste milieu, Anzengruber, intransigeant, pose les jalons d'une humanité différente, laïque et meilleure, basée sur la notion du devoir impérieux, kantienne pour tout dire. Molière, conservateur, réforme par la satire une société dont il maintient les cadres existants, Anzengruber prépare, quelquefois par le rire, souvent par de sévères leçons de morale, la cité future où il y aurait, d'après lui, plus de justice, plus d'amour, plus de joie. Pour Molière, l'homme doit fuir tout excès, éviter de se singulariser au milieu de ses semblables; dans la vie sociale, l'homme doit rester dans le rang où la naissance l'a placé. Anzengruber, par contre, tout en prêchant la sagesse, envisage la société avec scepticisme, critique les origines de la richesse et du pouvoir et demande, avec une révision de toutes les valeurs présentes, que le pauvre trouve devant lui toutes les possibilités d'ascension permises à ses vertus et à ses talents. Entre Molière et Anzengruber on devine ainsi, comme un mur infranchissable, les principes de 1789.

En outre, Anzengruber est animé d'un esprit évangélique : n'étant pas un auteur exclusivement comique, comme Molière, mais ayant pratiqué toutes les formes de l'art dramatique, il lui est loisible de célébrer la souffrance, le sacrifice, l'héroïsme. Dès *Le Curé de Kirchfeld,* il nous présente un héros durement éprouvé par la vie, et qui accepte de gravir son calvaire malgré sa conviction d'être une victime de la méchanceté et de l'ignorance. Ehrberger, dans *Un Juré,* sacrifie tout son bonheur au triomphe de la justice. Bergauer, dans *Un coup de Poing,* se voue à la sainte cause des ouvriers ses camarades. Anzengruber, le vrai, est dans ces exemples-là. Le dévouement au salut commun, le martyre accepté au nom de la vérité, de la justice, de l'amour conspué, l'holocauste de l'individu sur l'autel de l'Humanité de demain n'ont jamais trouvé interprète plus sincère. On a dit que Louis Anzengruber, philosophe athée, était un auteur profondément chrétien. Ce jugement est juste si l'on considère comme christianisme la religion de l'amour du prochain, la doctrine du sacrifice pour l'idéal moral, symbolisées l'une et l'autre par la vision sublime du Crucifié, sauveur du monde. Or, un des dogmes fondamentaux de la morale d'Anzengruber est la bonté. Toutes les querelles disparaîtraient si la charité devenait enfin une habitude de chacun. En attendant, elle est la cendrillon de notre époque. L'homme bon, dans l'humanité actuelle, fait figure de faible. Thomas (dans

Retour au Foyer), Kernhofer (dans *Vieux Viennois*), illustrent avec un art exquis l'enthousiasme de l'auteur pour cette vertu-clef, modeste, humble, méprisée, mais infiniment puissante et sans laquelle aucune porte de paradis, ni céleste ni terrestre, ne s'ouvrira.

Ainsi, plus on étudie l'œuvre et plus on pénètre dans l'esprit et le cœur de cet écrivain, plus on découvre, en dépit des influences les plus diverses qui ont pu s'exercer sur lui, la profonde originalité de Louis Anzengruber. Les idées reçues, il les a vérifiées à la lumière de sa propre expérience; les enthousiasmes inspirés par les livres des aînés, s'il leur est resté fidèle malgré tout, c'est que la souffrance, la comparaison avec la froide réalité, les mille leçons que l'existence nous inflige, les ont consolidés en lui. Les vérités de demain valent la peine d'être perçues dès aujourd'hui et défendues comme si elles avaient déjà pris corps. Anzengruber appartient aux soldats de l'Humanité future, à laquelle il croyait autant qu'au présent. Cette foi, professée avec feu par d'autres quand il était encore enfant, était devenue sienne, au même titre que ses propres pensées, ses sentiments, sa chair et son sang. Elle vivait en lui, avec lui. Son œuvre en porte l'ineffaçable empreinte. Sur cette pierre angulaire s'est édifié le système de sa conception de la vie et du monde. La vie qui l'intéressait, c'est celle des hommes, vécue par les hommes, pour les hommes. Voilà, d'après lui, le principe éternel de la civilisation. Dieu en est exclu. L'humanité, abandonnée à elle-même, cherche donc à tâtons sa propre voie, assure son propre bonheur, par la solidarité contre les forces hostiles (Humanitarisme), par le perfectionnement constant de l'individu (Humanisme) en vue du règne de l'amour, de la justice et de la vérité. Derrière l'œuvre dramatique, considérée par certains comme un théâtre « populaire » pour paysans, ouvriers, gens incultes, gisait cette philosophie d'un des penseurs les plus caractéristiques du siècle des grands lyriques et des grands rêveurs, enivrés depuis 1789 par les espoirs et les visions de réformes politiques, sociales et religieuses.

*
**

Maintenant, que faut-il penser de la technique d'Anzengruber ? S'est-il contenté de verser du vin nouveau dans de vieilles outres ? En apparence, oui. Cependant, une analyse patiente et minutieuse des

pièces révèle indiscutablement des procédés dramatiques strictement personnels. Cet écrivain, beaucoup admiré, n'a pas fait école, tellement la structure intérieure de chaque ouvrage est intimement liée à la conception philosophique et artistique propre à l'auteur.

La parenté avec la vieille pièce populaire, existe certes, chez Anzengruber. Nous avons noté comment il s'obstine à voir la société avec les yeux d'un homme du commun, comment il caricature le riche, idéalise le peuple. Nous l'avons également montré conservant les chants, le comique populaire, la grande liberté de déplacer le lieu de l'action, d'employer des moyens violents, d'utiliser fréquemment le hasard et la lettre révélatrice.

Oui, Anzengruber est tributaire de ce vieux théâtre des faubourgs. Tributaire à dessein, et avec amour et fierté ! Çà et là, des critiques impitoyables relèveront quelques taches laissées dans la masse de l'œuvre par ces emprunts respectueux à un passé long et vénérable. Nous en avons fait l'inventaire dans le chapitre premier de la troisième partie de notre étude où nous avons constaté, en terminant, que l'auteur s'est servi d'instruments vieux et démodés pour en faire jaillir des mélodies magiques. Son tempérament d'artiste réagissait d'ailleurs, dès le début, contre le laisser-aller cher aux auteurs médiocres, et il imprimait à ses créations le sceau de son talent, à tel point qu'il s'éloigne en réalité autant du théâtre populaire que du théâtre français auquel il reste également redevable. Contrairement aux pièces populaires, l'action du *Curé de Kirchfeld* se développe en ligne droite et découle exclusivement des caractères. Dès lors, on comprend le rôle de la réforme technique entreprise par Anzengruber pour ressusciter la vieille pièce populaire. Mais, auteur moderne, ceci n'ira pas sans une adaptation au théâtre contemporain. C'est ainsi que nous constatons chez lui une élimination sévère des éléments purement décoratifs et, d'une façon générale, une discipline interne inconnue jusqu'alors sur les tréteaux des théâtres de faubourg. Cette discipline, il l'impose à tous les éléments de ses pièces, même aux mélodrames et aux épisodes, et jusqu'aux chants et parties musicales dont il orne ses œuvres ; en même temps, il diminue le nombre des changements de décor et comprime l'action dans un minimum de temps (30).

(30) **Technique, chap. II.**

Sa conception de l'action mérite un intérêt tout particulier. Dans la masse des pièces nous distinguons d'abord, tableau chronologique en mains et évoquant les forces hostiles conjurées contre la libre production de l'auteur, un groupe de pièces écrites entre 1878 et 1880 (*La Fiancée venimeuse, Vieux Viennois, Hors de l'ornière de l'Habitude* et *Braves gens du Faubourg*) où Anzengruber, sous la pression d'influences diverses, abandonna la thèse et, du même coup, remplaça l'action psychologique par un maigre filet d'intrigue pour se livrer principalement à la peinture de petits tableaux de vie; ces œuvres forment un intermède forcé, un pis-aller. Un deuxième groupe (*La Ferme sans Fermier,* 1876-1877, *La Revêche,* 1878 et *Braves gens du Faubourg,* 1880), encadre le précédent pour les dates de production. Là, l'auteur substitue l'héroïne au héros et donne à un rôle de femme une place largement débordante, de sorte que les autres personnages s'effacent de plus en plus. Partant de la pièce à thèse (*La Ferme sans Fermier*), passant par la bonne pièce comique sans thèse (*La Revêche*), l'auteur nous mène au simple portrait de femme (*Braves gens du Faubourg*). Mais la vraie manière d'Anzengruber est ailleurs et, dès qu'il le pourra, il renouera, après 1880, avec ses premières œuvres.

Quelle est cette action dramatique, quand Anzengruber se sent libre de créer ? Les pièces populaires chérissaient les intrigues noueuses, compliquées, surchargées; Anzengruber leur oppose des œuvres marquées par la simplicité et la clarté. Des personnages resplendissants d'énergie, arrivés à un moment crucial de leur destinée, se font face, et engagent une lutte rapide et terrible (*Le Paysan parjure, Roc et Acier,* etc...). Les caractères ont depuis longtemps cessé d'évoluer et, dès avant le commencement de la pièce, attendent le conflit. Une étincelle suffit pour mettre le feu aux poudres : la vengeance. Vengeance perfide ? Non ! La lutte est annoncée; les héros se provoquent à la manière d'Homère; puis les volontés s'entrechoquent, abandonnées désormais à une sorte de démonisme. Et ce n'est pas le spectacle le moins curieux dans le théâtre d'Anzengruber, école de morale et d'énergie, de voir surgir au-dessus de la volonté humaine l'angoissante et redoutable fatalité. Les forces une fois déchaînées, ciel et terre sont impuissants à en arrêter le déroulement tragique.

Procédé analogue dans les comédies : remplacez la vengeance par la ruse ou le hasard propice, l'homme autoritaire par l'homme supé-

rieurement intelligent ou bon, et nous aboutirons à une action courte, ramassée, explosive. Ici, Anzengruber fait intervenir les sauveurs, souvent magistralement conçus. Témoin : le *Casseur de Pierres* dans *Les Analphabètes*. Au moment du plus grand danger, ils renversent l'action, grâce à un stratagème tout puissant. Une seule scène, parfois, peut suffire pour produire le plus profond revirement. Mentionnons encore la « Schadenfreude », proche parente de l'esprit de vengeance, comme stimulant de l'action dans les pièces d'Anzengruber (*Vieux Viennois, Quatrième Commandement*) (31).

Pourquoi l'action dramatique est-elle si courte, si réduite chez Anzengruber ? S'agit-il, comme on l'a cru parfois, d'une incapacité de bâtir une intrigue de longue haleine ? ou bien l'auteur obéit-il à des mobiles personnels, fruits d'une sérieuse méditation sur la vie et sur le rôle de l'art dramatique? Artiste consciencieux, philosophe original, Anzengruber s'efforce de reconstituer la vérité, toute la vérité, dans laquelle l'action plonge ses racines. Par elle-même, l'action est peu de chose. Pour s'expliquer, elle a besoin d'une double perspective : celle du présent et celle du passé. Le présent, notion complexe, doit être étoffé par la vie ambiante, par la peinture de l'atmosphère morale et sociale. Tout caractère a besoin de l'arrière-plan du milieu où il vit d'habitude. Voilà pourquoi, çà et là, des épisodes deviennent nécessaires. Plus importantes encore du point de vue psychologique, sont les plongées dans le passé (perspective en profondeur). Le présent, en effet, n'est qu'un écho sonore après un long silence. La vengeance d'aujourd'hui répond, souvent, à un drame douloureux enfoui sous la poussière de jours déjà lointains. C'est là le point le plus original du théâtre d'Anzengruber; le plus original et le plus moderne. Il permet d'interpréter et de critiquer les actes, et d'éclairer un long chemin de la vie humaine. Les caractères d'Anzengruber, avons-nous dit, nous sont souvent présentés comme arrivés à un point mort de leur évolution. Il n'en était pas ainsi avant le brusque arrêt qui, sous des influences diverses, s'est produit dans leur existence (Wurzelsepp, par exemple). Ce que les hommes sont aujourd'hui, ils le sont devenus. Des récits, adroitement amenés, nous en fournissent le secret : tout drame sérieux doit contenir une révélation sur les antécédents des principaux personnages mis en cause. Quoique notre vo-

(31) Technique, chap. III.

lonté joue un rôle important dans notre existence, celle des autres intervient à son tour; parfois, elle broie notre bonheur pour toujours (Wurzelsepp, Einsam, etc...). Par cette audacieuse exégèse de la destinée humaine, Anzengruber préparait la voie aux Naturalistes dont il restait séparé, nous le répétons, par des différences essentielles.

Malgré son insistance sur la fatalité et sur la méchanceté humaine, malgré les griefs extrêmement véhéments dont il accable l'Etat négligent, l'Eglise cruelle, la société mal constituée, Anzengruber se gardait jalousement de se laisser inféoder à une secte ou à une école ayant pour but de critiquer systématiquement les valeurs existantes. Certes, il aspirait à un ordre nouveau et travaillait, de tout son cœur, à l'avènement d'une humanité meilleure. Il abhorrait aussi le déterminisme, prétendu scientifique, d'après lequel l'individu serait condamné d'avance. Il avait trop le respect de l'Homme, être moral, pour le croire livré à des forces sombres sans aucun moyen de défense. Réaliste, il notait impitoyablement les défauts, parfois révoltants, de la société contemporaine. Moraliste, il suggérait à l'individu et à la collectivité des remèdes raisonnables et efficaces afin de parvenir, même sans l'aide de Dieu ni d'aucune force surnaturelle, à une vie vraiment civilisée. Humaniste convaincu, il opposait au Naturalisme défaitiste sa foi dans l'énergie des braves gens et les suggestions salutaires de la conscience, conseillère vigilante de la race humaine. Aucun revers, aucune souffrance n'ont jamais pu éteindre en lui la flamme sacrée de l'Espérance. Aussi lance-t-il aux détracteurs des valeurs morales cette parole qui pourrait passer pour une profession de foi :

> Il ne s'agit pas d'arracher à la vie ses idéals, mais de les y intégrer. C'est ce que l'homme a toujours fait, et toujours il agira ainsi. Si quelque chose d'idéal se tient caché derrière la réalité, il faut qu'il s'en dégage péniblement. De nos jours, l'idéal ne domine pas et même ne se manifeste pas encore.

Raison de plus, pour l'artiste et pour tous, de se consacrer ardemment à la tâche toujours noble et belle de l'idéalisme sauveur.

Vu et lu :

Le Doyen de la Faculté des Lettres de Strasbourg,
Gabriel MAUGAIN.

Vu et permis d'imprimer :
Clermont-Ferrand, le 17 juin 1942.
Le Recteur de l'Académie de Strasbourg,
TERRACHER.

Bibliographie

Notre livre s'appuie sur le texte définitif et complet des *Œuvres* dramatiques de Louis Anzengruber publiées de 1920 à 1922 dans

LUDWIG ANZENGRUBERS SAEMTLICHE WERKE
Unter Mitwirkung von Karl Anzengruber
herausgegeben von
Rudolf Latzke und Otto Rommel
Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden
Kunstverlag Anton Schroll u. Comp.
Wien und Leipzig.

A Latzke nous devons la publication des romans, nouvelles, récits ; à Rommel, celle des pièces de théâtre.

Chaque volume contient un chapitre *Lesarten und Dokumente*, où l'éditeur permet au lecteur de se familiariser avec les variantes du texte et avec les rapports de la censure ; le volume XV/I, dans un Nachwort der Herausgeber, nous donne une idée générale du caractère des manuscrits.

Le VII[e] volume contient les œuvres antérieures au *Curé de Kirchfeld*, à savoir :

1. *Die schauderliche Plunzen* : Romantisches Ritterschauspiel in fünf herkömmlichen Akten in Knittelversen, mit Gesängen, höchst ergreifend und erbaulich ausgearbeitet.	*L'effroyable Boudin*	1862
2. *Glacéhandschuh und Schurzfell.* Volksstück mit Gesang in drei Akten.	*Gant de peau et Tablier de cuir*	1864

3. *Der Sackpfeifer oder Schwägerchen Puck.* Romantisch - komische Operette in einem Akte.	*Le Joueur de Cornemuse*	1866
4. *Der Reformtürk oder Ein Ausflug nach der Türkei.* Faschingsposse mit Gesang und Tanz in einem Akte.	*Le Turc Réformiste*	1867
5. *Die Libelle.* Kindermärchen mit Gesang und Tanz in zwei Bildern.	*La Libellule*	1867

***

Les volumes II, III, IV, V et VI de l'Edition Rommel contiennent :

	Titre en français	Rédaction	Publications
6. *Der Pfarrer von Kirchfeld.* Volksstück mit Gesang in vier Akten.	*Le Curé de Kirchfeld*	1869-70	L. Rosner, Wien, 1871 (« Neues Wiener Theater » Nr. 2).
7. *Der Meineidbauer.* Volksstück mit Gesang in drei Akten.	*Le Paysan parjure*	1871	L. Rosner, Wien, 1872 (« Neues Wiener Theater » Nr. 5).
8. *Die Kreuzelschreiber.* Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten.	*Les Analphabètes*	1871-72	L. Rosner, Wien, 1872 (« Neues Wiener Theater » Nr. 20).
9. *Elfriede.* Schauspiel in drei Akten.	*Elfriede*	1871-72	L. Rosner, Wien, 1873 (« Neues Wiener Theater Nr. 26).
10. *Berta von Frankreich.* Tragödie (Fragment). *Faubourg* 1880	*Berthe de France*	1872	*Deutsches Dichterbuch aus Oesterreich*, herausgegeben von K. E. Franzos, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1883.
11. *Die Tochter des Wucherers.* Schauspiel mit Gesang in fünf Akten.	*La Fille de l'Usurier*	1873	L. Rosner, Wien, 1873 (« Neues Wiener Theater Nr. 30).
12. *Hand und Herz.* Trauerspiel in vier Akten.	*La Main et le Cœur*	1873-74	L. Rosner, Wien, 1875 (« Neues Wiener Theater » Nr. 45).

13. *Der Gwissenswurm.* Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten.	*Le Ver Rongeur*	1874	L. Rosner, Wien, 1874 (« Neues Wiener Theater » Nr. 41).
14. *Doppelselbstmord.* Bauernposse mit Gesang in drei Akten.	*Double Suicide*	1874-75	L. Rosner, Wien, 1876 (« Neues Wiener Theater » Nr. 51).
15. *Ein Geschworener.* Bild aus dem Wiener Leben mit Gesang in drei Akten.	*Un Juré* (Cette pièce fait partie du 7e volume).	1876	Otto Rommel : *Anzengburgers sämtl. Werke* Bd VII (Schroll 1920).
16. *Der ledige Hof.* Schauspiel in vier Akten.	*La Ferme sans Fermier*	1876	L. Rosner, Wien, 1877 (« Neues Wiener Theater » Nr. 70).
17. *Ein Faustschlag.* Schauspiel in drei Akten.	*Un Coup de poing*	1877	L. Rosner, Wien, 1878 (« Neues Wiener Theater » Nr. 86).
18. *Das Vierte Gebot.* Volksstück in vier Akten.	*Le Quatrième Commandement*	1877	L. Rosner, Wien, 1878 (« Neues Wiener Theater » Nr. 84).
19. *'S Jungferngift.* Bauernkomödie mit Gesang in fünf Abteilungen.	*La Fiancée venimeuse*	1878	L. Rosner, Wien, 1878 (« Neues Wiener Theater » Nr. 91).
20. *Die Trutzige.* Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten.	*La Revêche*	1878	L. Rosner, Wien, 1879 (« Neues Wiener Theater » Nr. 96).
21. *Alte Wiener.* Volksstück mit Gesang in vier Akten.	*Vieux Viennois*	1878	L. Rosner, Wien, 1879 (« Neues Wiener Theater » Nr. 94).
22. *Die umkehrte Freit.* Ländliches Gemälde in einem Akte.	*Fiançailles mouvementées*	1879	P. Rosegger : « Heimgarten » III. Bd, 8. Heft (Mai 1879).
23. *Ausm gwohnten Gleis.* Posse mit Gesang in fünf Akten.	*Hors de l'Ornière de l'Habitude*	1879	L. Rosner, Wien, 1880 (« Neues Wiener Theater » Nr. 100).
24. *Brave Leut vom Grund.* Volksstück mit Gesang in drei Abteilungen.	*Braves Gens du Faubourg*	1880	Cotta, Stuttgart, 1892.

25. *Heimgfunden.* Wiener Weihnachtskomödie mit Gesang in drei Akten.	*Retour au Foyer*	1884-85	Als Theatermanuskript gedruckt, Wien 1885, Verlag von Dr. O. Eirich. — Erster Buchdruck : E. Pierson, Dresden und Leipzig, 1889.
26. *Stahl und Stein.* Volksstück mti Gesang in drei Akten.	*Roc et Acier*	1886	E. Pierson, Dresden und Leipzig, 1887.
27. *Der Fleck auf der Ehr.* Volksstück mit Gesang in drei Akten.	*La Tache sur l'Honneur*	1889	E. Pierson, Dresden und Leipzig, 1889.

II. — EDITIONS ANTERIEURES A L'ANNEE 1922 LUDWIG ANZENGRUBERS WERKE

1. Herausgegeben und eingeleitet von *Anton Bettelheim,* 10 Bände, 3. Auflage, Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger (sans date).
2. Herausgegeben und eingeleitet von *Anton Bettelheim,* Berlin, Bong u. Comp. Goldene Klassikerbibliothek, 1920/21.
3. Herausgegeben und eingeleitet von *Eduard Castle,* 20 Teile, Leipzig, Hesse und Becker, 1921.
4. Herausgegeben von *Karl Rosner,* 5 Bände, Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, 1920. (Œuvres choisies).
5. Herausgegeben von *Karl W. Neumann,* 5 Bände, Leipzig, Reclam 1920. (Œuvres choisies).
6. Herausgegeben von *Karl Hans Strobl,* 3 Bände, München, Rösl und Comp. 1920. (Œuvres choisies).

III. — CORRESPONDANCES

Briefe von Ludwig Anzengruber mit neuen Beiträgen zu seiner Biographie, herausgegeben von Anton Bettelheim, Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, 1902.

Cette collection de lettres adressées par Anzengruber à des destinataires variés (Franz Lipka, P. K. Rosegger, Schlögl, Bolin, etc., voir Einleitung Bd I, Seite I-LXIV), contient dans son deuxième volume une série de petites études dont voici les titres :

1. Der Vormund Ludwig Anzengrubers (Andreas Schumacher) II 291-297.
2. *Tod und Teufel,* Anzengrubers erste gedruckte Dorfgeschichte (II 298-337).
3. Die Umarbeitung des *Schandfleck* (II 338-357).
4. Anzengruber und der Maximiliansorden (II 358-368).
5. Anzengruber und Rosa Fischer (II 369-384).
6. Grillparzer und Anzengruber (II 385-416).

IV. — TRAVAUX BIOGRAPHIQUES DUS A LA PLUME D'ANTON BETTELHEIM, AMI DE LOUIS ANZENGRUBER

Outre les études mentionnées sous n° III, Anton Bettelheim s'est signalé par de nombreux travaux sur Louis Anzengruber, dont il fut le premier biographe :

1. *Anzengruber, Der Mann — sein Werk — seine Weltanschauung* (Berlin, E. Hofmann und Comp. 1890. Zweite Auflage : 1898).
2. *Deutsche und Franzosen* (Wien, Hartleben 1895).
3. *Acta diurna* (Wien, Hartleben 1899).
4. *Biographenwege* (Berlin, Gebrüder Paetel 1913).
5. *Neue Gänge mit L. Anzengruber* (Wien, E. Strache 1919).

Journaliste, Bettelheim réunit de temps en temps en volumes ses articles les plus importants. Ainsi nous trouvons dans *Biographenwege :*

1. Auerbach und Anzengruber (= Berliner Tageblatt : Der Zeitgeist, 29. November, 6. und 13. Dezember 1909).
2. Vierzig Jahre Pfarrer von Kirchfeld (= Neue Freie Presse, 4. Nov. 1910).
3. Ernst Juch und der Freundeskreis der Anzengrube (= Westermanns Illustrierte Monatshefte. September 1910).

Le livre *Neue Gänge mit Ludwig Anzengruber* offre un très grand intérêt. Dans la table des matières, relevons les titres suivants :

1. Anzengrubers letzte Notizbücher.
2. Anzengrubers Lebenskalender.
3. Der Schriftenkasten Anzengrubers.
4. Nachlass und Vermächtnis.
5. Archivgänge :
   A) Anzengruber und die Theaterzensur.
   B) Aus Anzengrubers Zensur- und Polizei-Akten.

V. — D'AUTRES SOURCES

a) RELATIVES AUX ANNÉES D'APPRENTISSAGE :

1. Franz Lipka : *Aus Anzengrubers Lehr- und Wanderjahren* (Illustriertes Wiener Extrablatt vom 8., 9., 23. und 30. Dez. 1891).
2. C. Chatelain : *Drei Jahre im Meidlinger Theater* (Der junge Kikeriki, Wien 1888, Beilage zu Nr. 516).
3. O. E. Deutsch : *Aus Anzengrubers Schmierenzeit* (Die Zeit, Wien, Nr. 2189 vom 27. Oktober 1908).
4. O. E. Deutsch : *Aus den Schauspieljahren Anzengrubers* (Neue Freie Presse vom 8. Dez. 1909).
5. Friedrich von Radler : *Anzengruber in Marburg* (Friedjungs « Deutsche Wochenschrift » vom 13. 1. 1884 ; Jägers « Wiener Almanach » 1903).
6. O. E. Deutsch : *Anzengruber und das Harmonietheater* (Der Merker, 1912, III 531, 583, 620).
7. *Anzengruber als Librettist* (Illustr. Wiener Extrablatt vom 17. Dez. 1889).
8. A. Bettelheim : *Anzengruber und Millöcker* (Neues Wiener Tagblatt vom 20. Jan. 1900).

b) RELATIVES A DES ACTEURS, INTERPRÈTES DES ŒUVRES DRAMATIQUES D'ANZENGRUBER :

1. Z. K. Lecher : *Anzengruber und sein erster Wurzelsepp.* (Heimgarten, Graz, XXVI, 1. Okt. 1901).
2. A. Lindner : *Ludwig Anzengruber und Ludwig Martinelli* (Bühne und Welt, Berlin VI/2, 1904).
3. A. Bettelheim : *Anzengruber und Martinelli* (Œsterr. Rundschau, Wien 1906, VII 107-113).
4. Ludwig Martinelli : *Wie ich Schauspieler wurde* in Allg. Kunst-Chronik, 1888, Nr. 19, S. 500.
5. Ludwig Martinelli : *Ludwig Anzengruber, Ein Gedenkblatt* (Illustriertes Wiener Extrablatt vom 6. März 1890 und Œsterr. Volkszeitung vom 11. April 1909).
6. Ludwig Martinelli : *Mein Weg* (Die Zeit vom 28. Okt. 1908).
7. Marianne Trebitsch-Stein : *Josephine Gallmeyer an L. Anzengruber* (Neue Freie Presse vom 5. und 6. März 1912).
8. Bettelheim : *Briefe von L. Anzengruber an Josefine Gallmeyer* (Heimgarten 1900 und Briefe).
9. *Aus dem Nachlass der Gallmeyer* (Neues Wiener Extrablatt vom 12. 4. 1903).
10. Rudolf Tyrolt : *Aus dem Tagebuche eines Wiener Schauspielers* (Wien, Braumüller, 1904).
11. Rudolf Tyrolt : *Persönliche Erinnerungen an Anzengruber* (Neue Freie Presse 1908 Nr. 16.271 und 16.302).
12. Rudolf Tyrolt : *Vom Lebenswege eines alten Schauspielers* (Wien, F. Arnold, 1904).
13. *Wiener Abendpost* (1900, Nr. 45) : *Anzengruber und Jauner.*

c) SOUVENIRS DU PREMIER ÉDITEUR :

1. Leopold Rosner : *Erinnerungen an Ludwig Anzengruber* (Wien 1891), Neudruck in :
Schatten aus dem alten Wien (Berlin 1900, Meyer und Jessen).
2. Leopold Rosner : *Aus den Papieren eines Wiener Verlegers,* herausgegeben von F. A. Mayer (Wien 1908, Braumüller).

d) SOUVENIRS DE P. K. ROSEGGER :

1. Peter K. Rosegger : *Meine Ferien* (Wien 1883, Hartleben).
2. Peter K. Rosegger : *Ein Gedenken an L. Anzengruber* (Heimgarten, XIV/5, Februar 1890).
3. Peter K. Rosegger : *Erinnerungen an Anzengruber* (Heimgarten, 1892, XVI S. 515-525).
4. Peter K. Rosegger : *Zum Gedächtnis L. Anzengrubers* (Heimgarten, 1896, XX, S. 309).
5. Peter K. Rosegger : *Ein Besuch bei einem guten Kameraden* (Heimgarten, 1896, XX, S. 224...)
6. Peter K. Rosegger : *Gute Kameraden* (Wien 1893, Hartleben).
7. Peter K. Rosegger : *Etwas von L. Anzengruber* (Heimgarten, Febr. 1902, XXVI).
8. Peter K. Rosegger : *Anzengruber-Geschichten* (Heimgarten, Sept. 1905, XXIX).

9. Peter K. Rosegger : *Gespräche mit Anzengruber* (Die Zukunft, XV/4, Seite 148-153, 27. Okt. 1906).
10. Peter K. Rosegger : *Batzenlippel* in *Nixnutzig Volk* (Leipzig, 1907, Staackmann).

e) SOUVENIRS DE W. BOLIN, CHIAVACCI, GRUENDORF :

1. W. Bolin : *Ludwig Anzengruber. Erinnerungen und Streiflichter.* (Euphorion, 1902, IX 398-417).
2. W. Bolin : *Anzengrubers Roman-Erstling.* (Euphorion, 1908, XV, 552-557).
3. Vinzenz Chiavacci : *Anzengruber-Erinnerungen.* (Wiener Tagblatt vom 14. Dez. 1889 und 8. Dez. 1899, Œsterr. Volkszeitung, 1909, Nr. 339).
4. Vinzenz Chiavacci : *Ludwig Ganghofer.* (Stuttgart 1905, Bonz).
5. Karl Gründorf : *Kleine Anzengruber-Geschichten* (Fremdenblatt Nr. 345, vom 12. Dez. 1889).
6. Karl Gründorf : *Aber Anton ! Mein Kompagniestück mit Anzengruber.* (Fremdenblatt, Nr. 35, 1893).
7. Karl Gründorf : *Auch eine Gedenktafel* (Deutsches Volksblatt vom 1. Mai 1897).

f) SOUVENIRS D'AUTRES AMIS ET ADMIRATEURS :

1. R. F. Albrecht : *Erinnerungen an Ludwig Anzengruber* (Newyorker Staatszeitung, Dez. 1889).
2. Josef Bendel : *Erinnerungen an Ludwig Anzengruber.* (Die Quelle, Leipzig, VII/1 vom 9. Okt. 1913).
3. F. J. Böhm : *Gedenkblätter an L. Anzengruber*, Breslau 1915, Schottländer. (Erinnerungen von Bolin, Chiavacci, Tyrolt, Fraungruber, Schlesinger ; Würdigungen durch Ebner-Eschenbach, B. v. Suttner, Müller-Guttenbrunn, Viebig, Heyse, u.s.w.).
4. Joseph L. Haase : *Zur Erinnerung an L. Anzengruber mit ungedruckten Briefen.* (Deutsche Arbeit II, 6, März 1903).
5. Richard Heuberger : *Erinnerungen an L. Anzengruber.* (Deutsche Kunst- und Musikzeitung XVII 198, vom 1. Aug. 1890).
6. Theodor Jakobsen : *Persönliche Erinnerungen an L. Anzengruber.* (Heimgarten, Dez. 1911, XXXVI/3).
7. Alfred Klaar : *Erinnerungen an Anzengruber* (Neue Revue, Berlin 1908 (I, 1386-1479...)
8. Dominik Klang : *Theatergeschichten. Erlebtes und Erzähltes.* (Graz 1897, Wagner).
9. Philipp Löwe : *Ungedrucktes von L. Anzengruber.* (Forum II 9, Wien, 15. Sept. 1908).
10. F. F. Masaidek : *Erinnerungen an Ludwig Anzengruber* (in « Herzenserfrischungen », Seite 1-18, Wien, Lesk und Schwidernoch 1893, sowie Ostdeutsche Rundschau vom 1. Jan. 1890).
11. F. F. Masaidek : *Gespräche mit Ludwig Anzengruber* (Deutsche Zeitung, 1900, Nr. 10.260).
12. F. F. Masaidek : *Erinnerungen an Ludwig Anzengruber. Neue Folge.* (Deutsche Zeitung, 1902, Nr. 10.954, 10.965, 11.034).
13. Adam Müller-Guttenbrunn : *Ludwig Anzengruber* (Fremdenblatt, Wien 1894, Nr. 327).

14. Adam Müller-Guttenbrunn : *Erinnerungen an Anzengruber* (Neues Wiener Journal, 1906, Nr. 4.373 und 4.375).
15. Adam Müller-Guttenbrunn : *Was ist uns Anzengruber ?* (Neues Wiener Tagblatt, 1909, Nr. 340).
16. J. Rank : *Erinnerungen an L. Anzengruber.* (Biographische Blätter, 1896, II 222-226).
17. A. Wilbrandt : *Wiener Erinnerungen.* (Neue Freie Presse ,1904, Nr. 14.297, 14.391, 14.997 ; Sonderdruck : Stuttgart 1905, Cotta).

g) ANZENGRUBER FONCTIONNAIRE, RÉDACTEUR, PÈRE DE FAMILLE :

1. *Anzengruber als Beamter.* (Œsterr. Volkszeitung vom 11. Dez. 1889).
2. E. Wengraf : *Ueber Anzengruber als Redakteur* (Wiener Allgem. Zeitung vom 11. Dezember 1890).
3. Karl Gründorf : *Anzengrubers Hochzeitstag* (Heimgarten, April 1902, XXVI 7).
4. *Die Kinder Anzengrubers.* (Lit. Echo 1903, VI 288/89).
5. Karl Anzengruber : *Persönliche Erinnerungen an Ludwig Anzengruber.* (Neues Wiener Journal, 1909, Nr. 5.811).
6. Karl Anzengruber : *L. Anzengruber als Vater.* (Neues Wiener Tagblatt, 1909, Nr. 264).
7. Karl Anzengruber : *Wie mein Vater arbeitete.* (Neues Wiener Journal vom 25. Dez. 1909).

VI. — LA PROPAGANDE POUR ANZENGRUBER DU VIVANT DE L'AUTEUR :

1. *Illustriertes Wiener Extrablatt* vom 15. Sept. 1872 und 24. Sept. 1874.
2. *Illustriertes Musik- und Theater-Journal* vom 15. Dez. 1875.
3. *Gegenwart,* Febr. 1875 (Fritz Mauthner).
4. *Gegenwart,* Febr. 1875 (Paul Lindau).
5. *Heimat,* Okt. 1876, p. 458.
6. *Die Wage. Wochenblatt für Politik und Literatur,* Berlin, 17. Dez. 1876, Seite 769-782. (*Ein Volksdichter* von Julius Duboc).
7. *Nord und Süd* 1877, II 235-248 (Jos. Rank).
8. *Magazin für die Literatur des Auslandes* 17. März 1877 (Heinrich Homberger).
9. *Allgemeine Literarische Korrespondenz für das gebildete Deutschland* 1878, II 161-164, 1. Aug. 1878 (Otto Hammann : *Der Volksdichter L. Anzengruber*).
10. *Illustrierte Zeitung,* Leipzig 1878, Nr. 1819, vom 11. Mai 1878 (*Deutsche Lustspiel- und Volksstückdichter der Gegenwart :* Berg, Costa, Anzengruber, Langer, Bauernfeld, Moser, Putlitz, L'Arronge, Gensichen, Wichert ,Rosen).
11. *Wiener Signale. Wochenschrift für Theater und Musik* vom 16 .Nov. 1878.
12. Julius Duboc : *Reben und Ranken* (Halle, Gesenius 1879).
13. *Deutsche Zeitung* vom 30. Sept. 1879 (Eduard Mauthner : *L. Anzengruber als Novellist*).
14. *Wiener Abendpost* vom 9. Dez. 1879 (Siegmund Feldmann : *Anzengruber als Erzähler*).
15. *Unsere Zeit,* Leipzig 1880, 8. Heft, Seite 216-239 (Siegmund Feldmann : *L. Anzengruber*).

16. *Prager Salonblatt* 1882, Nr. 9 (März).
17. *Illustrierte Frauenzeitung* (Berliner Modenwelt) vom 16. Sept. 1885.
18. *Allgemeine Kunstchronik* (1886) X 14-17 (Adam Müller-Guttenbrunn : *L. Anzengruber*).
19. *Deutschland. Eine Wochenschrift* 1889 (F. Mauthner).
20. *Gegenwart* 1889, XXVI, Nr. 388 (M. Harden).

VII. — TEMOIGNAGES D'AMITIE APRES LA MORT D'ANZENGRUBER (1889 à 1899)

a) NÉCROLOGUES (1889/1890) :

1. *Vossische Zeitung*, 1889, (Paul Schlenther).
2. *Frankfurter Zeitung*, Dez. 1889, (Leopold Schönhoff).
3. *Deutsche Zeitung* 1889 (Adam Müller-Guttenbrunn).
4. *Neue Freie Presse* 1889 (Wittmann).
5. *Die Nation* 1890, Nr. 10 (Ludwig Geiger).
6. *Fremdenblatt* 1890 Nr. 27 (L. Hevesi).
7. *Die Nation* 1890 Nr. 12 (M. Harden).
8. *Moderne Dichtung*, Brünn Febr. 1890 (Gründorf).
9. *Gegenwart* 1890, Nr. 27 (L. Hevesi).

b) ARTICLES DE JOURNAUX, DE REVUES ENTRE 1891 ET 1898 :

1. Otto Brahm : *Freie Bühne* I (1890).
2. *Deutsche Literaturzeitung* 1891 Nr. 10 (Erich Schmidt).
3. *National-Zeitung* 1891 (Richard Maria Werner).
4. *Die Grenzboten*, vom 2. April 1891, II 34-49 (M. Necker).
5. *Zeitschrift für die öst. Gymnasien* 1892 S. 55-61 (O. F. Walzel).
6. *Die neue Zeit*, 1895, XIII 2. (Anzengruber vu par un socialiste).
7. *Münchner Allgemeine Zeitung*, vom 16. Juni 1896 (W. Bolin).

c) LE DIXIÈME ANNIVERSAIRE DE LA MORT D'ANZENGRUBER :

1. *Neues Wiener Tagblatt* 1899 Nr. 338 (H. Bahr).
2. *Neues Wiener Tagblatt* 1899 Nr. 398 (V. Chiavacci).
3. *Neue Freie Presse* 30/XI, 1/XII 1899 (M. E. delle Gracie).
4. *Allgemeine Zeitung, München* 1899 Nr. 242, 296, 297 (Bettelheim).
5. *Appenzellische Jahrbücher* 1899 Nr. 338 (H. Bahr).
6. *Berliner Zeitung* 1899 Nr. 35 (E. Schlajkjer).
7. *Breslauer Zeitung* 9. XII. 1899 (O. Maas).
8. *Bühne und Welt* Berlin 1899 (H. J. David).
9. *Deutsche Revue* Stuttg. Dez. 1899 (Jos. Lewinski : Anzengruber, der Lehrer seines Volkes).
10. *Hamburger Korrespondenzblatt* 1899 Nr. 25.
11. *Jugend* München 1899, IV 383 (K. Rosner).
12. *Magdeburger Zeitung* 1899 Nr. 605 (M. Meyerfeld).
13. *Neue Hamburger Zeitung* 1899 Nr. 579 (K. Müller-Rastatt).
14. *Ostdeutsche Rundschau* 1899 Nr. 340 (Otto v. Maas).

VIII. — ANZENGRUBER DEVANT LA CRITIQUE LITTERAIRE

a) DE 1891 A 1899

1. R. M. Werner : *Anzengruber und die Kanzel* (Magazin für Literatur 1891, LX 682).
2. B. Auerbach : *Dramatische Eindrücke* (Cotta 1893).
3. A. Stara : *Die Dramaturgie, dargestellt nach katholischen Grundsätzen* (Wien, Austria Doll 1893).
4. W. Scherer : *Die Schiller-Preise* (*Kleine Schriften* II 170-176) Berlin 1893.
5. B. Litzmann : *Das deutsche Drama in der literarischen Bewegung der Gegenwart* (*Voss, Hamburg* 1894).
6. E. Granichstädten : *Anzengruber und Gerhart Hauptmann* (Die Presse, Wien, 1894, Nr. 50, 51, 54).
7. A. Müller-Guttenbrunn : *Im Jahrhundert Grillparzers* (S. H. Meyer, Leipzig 1895).
8. Rich. v. Muth : *Die deutsche Dichtung in Œsterreich* (Programm der Landesoberrealschule Wiener-Neustadt 1895/96).
9. Otto Ernst : *Anzengruber, der Tendenzdichter* (in *Blühender Lorbeer* 1896 ; Neuausgabe : Staackmann, Leipzig 1910).
10. A. Freiherr v. Berger : *Anzengruber und das Burgtheater* (in *Studien und Kritiken* Wien 1896).
11. F. Servaes : *Präludien* (Schuster und Löffler, Berlin 1899).
12. R. M. Meyer : *Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts* (Georg Bondi, Berlin 1899).
13. S. R. Nagel : *Ibsen und Anzengruber* (Ostdeutsche Rundschau, Nr. 69, 70, Wien 1899).

b) DE 1900 A 1914

1. A. E. Schönbach : *Gesammelte Aufsätze* (Leuschner und Lubensky, Graz 1900).
2. Sigismund Friedmann : *Ludwig Anzengruber* (H. Seemann, Leipzig 1902).
3. Karl Berger : *Anzengruber* (Deutsche Welt 1902, Nr. 20).
4. R. Petsch : *Anzengruber* (Zeitschrift für den deutschen Unterricht 1902, XVI 640-646).
5. W. Bolin : *Erinnerungen und Streiflichter.* Euphorion 1902 S. 398-417.
6. Fr. Düsel : *Ludwig Anzengruber in seinen Briefen* (Westermanns Monatshefte 1902, Nr. 548).
   Sur la même matière : P. K. Rosegger (Heimgarten, Febr. 1902).
   E. Heilborn (Nationalzeitung Berlin 1902 Nr. 41).
   Monty Jacobs (Der Tag 1902 Nr. 93).
   J. J. David (Die Nation XIX 203/205).
   F. Poppenberg (Neue deutsche Rundschau 1902 Nr. 3).
   E. Gugitz (Gegenwart, Berlin 1902 Nr. 37).
7. L. Friedmann : *Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern* II 143-199 (Seemann, Leipzig 1903).
8. A. Sauer : *Anzengruber als Volksdichter in Gesammelte Reden und Aufsätze zur Geschichte der Literatur in Œsterreich und Deutschland* (Wien 1903).
9. *Anzengrubers Humor, eine Weltanschauung* (Germania Berlin 5/4 1903).

10. *Anzengrubers Humor* (Berliner Neueste Nachrichten 1903 Nr. 161).
11. J. E. Wülfing : *Anzengruber und Shakespeare* (Zeitschrift für den deutschen Unterricht 1904, 1. Heft, S. 65).
12. F. Mauthner : *Die Arbeit des Regisseurs. Aus Anlass der Anzengruber-Spiele* (Berliner Tagblatt 1905 Nr. 275).
13. F. Mauthner : *L. Anzengruber. Aus Anlass der Anzengruber-Spiele im Deutschen Theater* (Berliner Tagblatt 1905 Nr. 241).
14. H. Hart, J. Hart, L. Schönhoff : *Die Anzengruber-Spiele im Deutschen Theater* (Berliner Tagblatt 1905 Nr. 233, 237, 243.
15. Eusebius : *Vom Anzengruber-Zyklus in Berlin* (Bühne und Welt, Berlin 1905 Nr. 734).
16. Stephan Hock : *Von Raimund bis Anzengruber* (Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft 1905, XV 31-60).
17. E. Steiger : *L. Anzengruber* (Jugend, München Nr. 18, 1905).
18. J. Heinzelmann : *L. Anzengruber, ein Kämpfer gegen Rom* (Die Wartburg, München 1905, Nr. 27, 28).
19. F. Mauthner : *Totengespräche* (A. Juncker, Berlin 1906).
20. H. Hart : *Vom Theater* (Gesammelte Werke, herausgegeben von J. Hart, Berlin 1907, Fleischel).
21. K. Kinzel : *Anzengruber als Dramatiker* (F. Engelmann, Leipzig 1907).
22. L. Lässer : *Die deutsche Dorfdichtung* (Scheermesser, Salzungen 1907).
23. K. H. Strobl : *L. Anzengruber* (Velhagen und Klassings Monatshefte Juni 1907, 445-451).
24. K. Kinzel : *Anzengruber als Erzähler* (Aus Höhen und Tiefen 1908, XI 129-169).
25. Heimgarten : *Anzengruber in Steiermark* (Graz 1908, p. 676-684).
26. Steph. Grossmann : *Anzengruber und die Wiener* (Arbeiterzeitung 1909 Nr. 341).
27. A. Meister : *Anzengruber und das Theater* (Die Wage 1910, XIII, Heft 34-35).
28. Otto Doell : *Die Entwicklung der naturalistischen Form im jungdeutschen Drama* (Gesenius, Halle 1910).
29. A. Büchner : *Zu L. Anzengrubers Dramatechnik* (Diss. Giessen 1911).
30. W. Kosch : *Das Volksstück von Raimund bis Anzengruber* (Zeitschrift für den deutschen Unterricht 1911, XXVI, Nr. 1).
31. F. Adler : *Der Gewissenswurm. Ein Beitrag zu den Motiven Anzengrubers.* (Œsterr. Rundschau 1911, Nr. 27, 69/70).
32. Betty Mayer : *Anzengrubers Frauengestalten* (Vortrag 1911, Neuruppin 13, E. Buchbinder).
33. S. Wieser : *L. Anzengruber* (Borromäusblätter ; jetzt Die Bücherwelt 1912 Nr. 145, 182).
34. L. v. Schroeder : *Der Steinklopferhans und Bhagavadgita* in *Reden und Aufsätze* (Hössel, Leipzig 1913).
35. Otto Brahm : *Kritische Schriften über Drama und Theater* (S. Fischer, Berlin 1913).

c) DEPUIS 1915

1. Hilda Mical : *Die Namengebung bei L. Anzengruber* (Oesterr. Zeitschrift für Lehrerbildung 1915, VIII, Heft 1-8).
2. Herbert Eulenberg : *L. Anzengruber* (Neue Freie Presse, 11. VIII. 1918).

3. Otto Rommel : *Die Philosophie des Steinklopferhans* (Zeitschrift für den deutschen Unterricht, 1920, XXXIII, Heft 1-3).
4. K. H. Strobl : *Anzengruber und das Wienertum* (Neues Wiener Tagblatt vom 9. und 10. Januar 1920).
5. Paul Zschorlich : *Anzengruber und seine fünf besten Bühnenwerke* (Das vierte Gebot — Der G'wissenswurm — Die Kreuzelschreiber — Der Meineidbauer — Der Pfarrer von Kirchfeld) F. Siedentop, Berlin und Leipzig 1922).
6. Otto Rommel : *Ludwig Anzengruber als Dramatiker* in Rommel-Latzke : *Ludwig Anzengrubers sämtliche Werke* II 335-606 (Schroll, Wien 1922).
7. A. B. Ernst : *Frauencharaktere und Frauenprobleme bei Ludwig Anzengruber* (Fock, Leipzig 1922).
8. Else Menz : *Anzengrubers Novellen* (Diss. Freiburg i. Br. 1923).
9. Fritz Weber : *Anzengrubers Naturalismus* (Diss. Tübingen 1928).
10. Julia Zehenter : Ludwig Feuerbachsche Ideen bei Richard Wagner, G. Keller, Ludwig Anzengruber. (Diss. Wien 1928).
11. Emma Spröhnle : *Die Psychologie der Bauern bei Ludwig Anzengruber* (Diss. Tübingen 1930).
12. *Dramatisierung Anzengrubscher Erzählungen* (Tattner 1932).

IX. — ENQUETES ET HYPOTHESES CONCERNANT CERTAINES PIECES DE THEATRE

a) A. Bettelheim : *Zu den Quellen des « Pfarrer von Kirchfeld »* (Münchner Allgem. Zeitung 1896, Beilage 133).

b) 1. W. Bolin : *Anlässlich Anzengrubers « Meineidbauer »* (Euphorion 1913, Heft 1/2).
2. W. Bolin : *Der Menschenfeind* (Euphorion 1912).
3. J. Bab : *Nebenrollen : Der Grossknecht vom Adamshof* (Der neue Weg, 10. 8. 1912).
4. E. Wülfing : *Anzengruber und Shakespeare* (Meineidbauer). Zeitschrift für den deutschen Unterricht, 1904, 1. Heft, Seite 65.
5. Paul Sommer : *Erläuterungen zu L. Anzengrubers « Meineidbauer »* (H. Beyer, Leipzig 1929).

c) 1. L. v. Schroeder : *Der Steinklopferhans und Bhagavadgita* (in « Reden und Aufsätze » Leipzig 1913).
2. O. Rommel : *Die Philosophie des Steinklopferhanns* (Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXXIII, Heft 1, 1920). — Dazu vergleiche A. Bettelheim : *Neue Gänge mit Ludwig Anzengruber* (1919) S. 293).
3. Julia Zehenter : Ludwig Feuerbachse Ideen bei R. Wagner, G. Keller, L. Anzengruber (Diss. Wien 1928).
4. Felix Trojan :(Brenninger, ein Nachkomm des alten Thomas in *Der Teufel im Herzen*) in *Das Theater an der Wien* 1923, Seite 70).

d) Friedr. Adler : *Der G'wissenswurm. Zu Anzengrubers Motiven* (Oester. Rundschau, April 1911).

e) 1. L. Speidel : *Der Kampf um das Vierte Gebot* (Neue Freie Presse vom 15. Nov. 1890).
2. Fr. Mehring : *Das Vierte Gebot* (Freie Volksbühne 1893).
3. G. Morgenstern : *Volksstück und Sonntagspublikum [Das Vierte Gebot]* Leipziger Kunst, C. Meyers graphisches Institut, Leipzig 1899.

f) W. Kawerau : *Ein soziales Drama* [Ein Faustschlag] « Mehr Licht » 1879, I, 23.

X. — BIOGRAPHIES D'ANZENGRUBER

1. Julius Duboc (dans *Reben und Ranken*, Gesenius, Halle 1879).
2. A. Bettelheim : *Anzengruber, Der Mann, sein Werk, seine Welltanschauung* (Hofmann u. Comp., Berlin 1890).
3. Sigismund Friedmann : *Ludwig Anzengruber* (H. Seemann, Leipzig 1902).
4. J. J. David : *Anzengruber* (Schuster und Löffler, Berlin, o. J.)
5. Julius Bab : *Anzengruber* (Gose und Tetzlaff, Berlin 1904).
6. A. Feierfeil : *Ludwig Anzengruber. Sein Leben und Dichten.* (Calve, Prag 1908).
7. C. W. Neumann : *Ludwig Anzengruber*, Leipzig, Reclam 1920.
8. Alfred Kleinberg : *Ludwig Anzengruber. Ein Lebensbild.* (Cotta, Stuttgart 1921).
9. Ed. Castle in *L. Anzengrubers* Werke (Hesse und Becker, Leipzig 1921).
10. Otto Rommel : *Ludwig Anzengrubers Leben und Werke* in Rommel-Latzke : *L. Anzengrubers sämtliche Werke* XV/3 S. 273-467 (Schroll, Wien 1922).

XI. — RENSEIGNEMENTS GENERAUX

a) HISTOIRE POLITIQUE ET SOCIALE :

Rich. Charmatz : *Wegweiser durch die Literatur der österreichischen Geschichte* (Cotta 1912).

Rich. Charmatz : *Oesterreichs innere Geschichte von* 1848 *bis* 1895 (Teubner 1918). I. Bd. Die Vorherrschaft der Deutschen ; II. Bd. Der Kampf der Nationen.

Hch. Friedjung : *Oesterreich von* 1848 *bis* 1860, 2 Bde (Cotta Stuttgart 1912).

Rich. Kralik : *Histoire de Vienne depuis l'Empire romain jusqu'à nos jours.* (Edit. française, Paris 1932, Payot).

Friedr. Uhl : *Aus meinem Leben* (Cotta 1908). Livre très intéressant sur Vienne et les Viennois, sur les théâtres de Vienne et sur la société viennoise.

b) HISTOIRE LITTÉRAIRE :

J. W. Nagl, Jakob Zeidler : *Deutsch-österreichische Literaturgeschichte.* Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen, herausgegeben von J. W. Nagl, Jakob Zeidler und nach Zeidlers Tod von Eduard Castle (Carl Fromme, Wien und Leipzig). I. Bd : Von der Kolonisation bis 1750 ; II. Bd : 1750-1848.

Eduard Castle : *Geschichte der deutschen Literatur in Oesterreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I.* (Carl Fromme, Wien). I. Band : 1848-1890 ; II. Band : 1890-1918.

c) LE THÉATRE POPULAIRE VIENNOIS :

Friedr. Schlögl : *Vom Wiener Volkstheater* (Teschen 1883, Prochaska).
Moriz Enzinger : *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert : Stoffe und Motive* (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1918, 2 Bde).
Gustav Gugitz : *Der weiland Kasperl (Johann La Roche).* Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens (Wien 1920, Strache).
E. K. Blümml, Gustav Gugitz : *Alt-Wiener Thepiskarren.* Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen. (Wien 1925, Anton Schroll).
R. Biberhofer : 125 *Jahre Theater an der Wien*, 1801-1926 (Wien 1926 Karczag).
F. Trojan : *Das Theater an der Wien* (Wien 1923 Wila).
Jos. Gregor : *Das Theater in der Wiener Josefstadt* (Wiener Drucke 1924).
Ad. Müller-Guttenbrunn : *Oesterreichs Literatur- und Theaterleben* (Wien 1918, C. Fromme).

Index alphabétique

A

Adelinde Lipka, 8, 10, 11, 16, 149, 150, 184, 185.
Alt Rudolf, 18.
Altschul, 40.
Alxinger, 200.
Anseaume, 52.
Anzengruber Johann Nepomuk, 25, 28, 483.
Anzengruber Maria, née Herwig, 26, 27, 30, 31, 41, 42, 122, 124, 150, 153.
Aristophane, 206, 355, 483.
Aristote, 368.
Ascher Ant., 49.
Auerbach Berth., 46, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 84, 85, 88, 483.
Augier E., 52, 56, 57, 66, 67, 106, 189, 190, 343, 344, 347, 355.

B

Bab Jul., 348, 372.
Balzac (H. de), 46, 48, 52, 73, 343, 466, 483.
Bâuerle Ad., 29, 53.
Bauernfeld Ed., 29, 46, 53, 54, 58, 154.
Bayer Jos., 156.
Beaumarchais, 52.
Benoist-Hanappier L., 478 (note).
Berg O. F., 11, 18, 41, 42, 43, 50, 53, 58, 59, 137, 154.
Bergson H., 481.
Berla Al., 53.
Bendel Jos., 18.

Bettelheim Ant., 7, 11, 18, 41, 88, 154, 171, 172, 178, 179, 184, 329.
Birch-Pfeiffer Charlotte, 29, 81, 82, 83, 84, 484.
Bittner Ant., 42, 53.
Bitzius (voir Gotthelf), 75.
Björnson, 455, 457.
Blasel Ch., 144.
Blumauer Al., 199.
Blumenthal Osc., 19, 158.
Bluemml, 52.
Boissy (Louis de), 52.
Bolin Wilh., 18, 19, 135, 153, 162-165, 175, 179-181, 183.
Bolzano Bern, 194, 200.
Börnstein, 51.
Bouchardy, 55.
Bourget P., 481.
Boursault Ed., 52.
Brahm Otto, 19, 166.
Brauer, 50.
Braunecker-Schäfer, 49.
Brontë Charlotte, 72.
Brummer, 14.
Brunner Seb., 41.
Bruening Ida, 48, 49.
Bukovics (Emerich von), 12, 51, 172, 175, 180, 181, 184.

C

Calderon, 487.
Calvin, 197, 229.
Carl (Bernbrunn Karl Andreas von), 10, 48 53, 82.
Castelli Ign, 31, 52.
Chatelain C. V., 29 (note).
Chatterton, 57.
Chiavacci Vinc., 18, 86.
Christen Ada, 183.
Claudius Math., 483.
Collé Ch., 52.
Collins Ed., 178.
Corneille P., 52.
Costa Ch., 16, 154.
Crabbe G., 72.
Curalt, 199.
Curtius, 155.

D

Dancourt, 52.
Daudet Alph., 444, 445.
Deinhardstein, 52.
Delibes L., 140.
Dennery (voir Ennery), 55.
Destouches Phil. Ner., 52.
Devrient E., 155.
Dickens Ch., 445.
Dingelstedt Fr., 52, 106.
Döllinger (J. J. von), 194, 206, 230, 342.
Dorat Cl. Jos., 52.
Draper John William, 254.
Dresch J., 140, note.
Duboc Jul., 18, 19, 85, 98, 141, 153, 165, 358.
Ducange, 55.
Dumas (fils), 48, 52, 57, 189, 190, 483, 487.

E

Eberl Ferd., 79.
Ebner-Eschenbach (Marie von), 454.
Ehrhard A., 90, note, 195, note.
Eliot G., 73.
Elmar (K. von), 9, note, 29, note, 50, 58.
Enk Mich., 200.
Ennery d' (voir Dennery), 48.
Eybel, 200.

F

Falb Rud., 18, 200.
Falbaire (de), 52.
Falke Joh., 168.
Favart Ch., 52.
Feldmann Léop., 81.
Fenouillot Ch.-G., 52.
Ferdinand Ier, 199.
Fessler, 200.
Feuerbach Ludwig, 18, 153, 162, 222, 225, 487.
Feuillet O., 96, 190, 343, 355, 483.

Findeisen, 49.
Fischart, 463.
Flamm Théo., 18, 29, note, 30, 83.
Forst (secrétaire du théâtre de la Josefstadt), 37.
Förster Aug., 19, 155, 165.
François-Joseph, 89.
Frédéric-Guillaume IV, 195.
Freytag Gust., 155.
Friedjung Hch., 18.
Frölich, 49.

G

Gallmeyer Josefine, 19, 51, 145, 146, 157, 170, 171, 172, 369, 370.
Ganghofer Lud., 186.
Garnier F.-X., 33, note.
Geibel Em., 163.
Geistiner Marie, 16, 19, 43, 51, 138, 142, 147, 157, 367, 370.
Genée Rich., 140.
Gensichen, 154.
Gleich Al., 53.
Gœthe, 435, 463, 483.
Gotthelf Jérémie (voir Bitzius), 46, 73-78, 82.
Gray, 99, note, 483.
Grétry, 52.
Grève K., 142.
Grillparzer Fr., 26, 28, 57, 89, 131, 195, 323.
Grimm H., 155.
Grobecker Anton, 49.
Grobecker Anna, 49.
Groll (Hodor), 29.
Gruendorf K., 18.
Gugitz Gust., 52.
Guillaume Ier, 155.
Guingey (de), 52.
Gunther Ant., 194, 195.
Gürtler K., 31, 33, 38, 39, 41.
Guthrie, 99, note, 483.
Gutzkow K., 483.

H

Haffner K., 50.
Haller, 73.

Hamann Otto., 154.
Hauptmann Gerhart, 20, 21, 471, 482.
Hauteroche, 52.
Hebbel Fr., 20, 21, 47, 454.
Hebel J.-P., 161, 483.
Hebentanz Dr., 18, 150.
Heine Hch., 36.
Heller, 101, 121.
Hellenbach, 267.
Hennequin, 367.
Hensler K. Fr., 29, 29, note.
Herbich=Herwig.
Hervé, 42, 51.
Herwegh, 62.
Herwig Maria, 26.
Herzenskron, 52.
Heuberger Rich., 408.
Heyse Paul, 158, 165, 190, note, 454.
Hirzel H. Kasp., 73, 75.
Hodor Ludwig von (voir Groll), 29.
Hofpauer Max, 19, 158, 182, 184.
Hoffmann Anna, 200.
Hohenlohe, 106.
Holz Arno. 475, 476, 482.
Holzinger Dr. Ferdinand, 42, 185, 324, 325.
Homberger Hch., 19, 154.
Homère, 379, 496.
Hopfen H., 19.
Hopp Fr. 29, 29 note.
Hubmayer, 199.
Hugo Victor, 57, 208.
Hulsen, 155.

I

Ibsen Henrik, 6, 97, 189, 455-458, 469, 482.
Iffland A. W., 28, 483.
Immermann K. L., 73.

J

Jantsch Hch., 59.
Jauner Fr., 15, 174-179.
Jauner Luk., 176.

Joseph II, 57, 194, 199.
Juch Ernst., 18, 170, note.
Judic (Mme), 367.
Jung Stilling, 73.

K

Kaiser Friedrich, 28, 29, 47, 48, 50, 53, 58, 60, 80, 81, 82, 83, 194, 355, 483.
Kammeritsch Mathilde, 10.
Karl E., 83.
Kaunitz, 52.
Kautsky, 180.
Keller Gottfried, 21, 73, 74, 77, 454, 481, 483.
Kierschner, 100.
Kleist Hch., 29, 29 note, 73.
Knaack Wilh., 49, 144.
Kock (Paul de), 52.
Kottaun, 29.
Kotzebrue (Aug. von), 28, 483.
Kralik Rich., 199, note.
Kringsteiner Ferd., 80.
Kupelwieser, 49.
Kurländer, 52.
Kurz-Bernardon (Josef von), 79.
Kurzbauer Ed., 146.

L

Lacroix Jules, 53.
Lamartine (Alph. de), 208.
Lamennais, 194.
Lamotte, 52.
Langer Ant., 29, 30 note, 50.
L'Arronge Ad., 19, 20, 154, 158, 173, 455.
Lassalle Ferd., 61.
Latzke Rud., 7.
Laube Hch., 30, note, 52, 57, 139, 356, 357, 358, 359.
Lecocq, 51, 140.
Le Grand, 52.
Lehmann Moritz, 50.
Leibniz G. W., 162.
Lembert, 52.
Lemoine, 48.

Lentner Jos. Fr., 80.
Le Sage, 28.
Levassor Pierre-Thomas, 49.
Lewinski Jos., 19, 30, 155.
Lichtenberg G. Chr., 483.
Lindau Paul, 18, 19, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 165.
Lipka Adelinde (voir Adelinde).
Lipka Franz, 14, 28, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 60, 68, 98, 149.
Lobe Théod., 138.
Lucien de Samosate, 483.
Lucrèce, 424.
Ludwig Otto, 21.
Luitpold de Bavière (prince), 158.
Luther Martin, 197, 199, 229, 230, 282.

M

Machiavel, 144, 355, 483.
Magnussen J. 163.
Marat, 54.
Marchion, 49.
Marivaux, 52.
Markwart F., 39.
Marmontel, 52.
Martinelli Louis, 18, 142, 182.
Martino P., 466.
Märzroth, 81.
Matras Jos., 29, 30, 144.
Matzenauer, 178, 179.
Mauthner Fr., 18, 19, 58, 135, 153, 159, 165.
Mautner Ed., 58.
Mayer Fr., 9 note.
Megerle Thérèse, 83.
Meisl Karl, 53.
Meissner Alfr., 153.
Merville, 52.
Metternich Klemens (prince de), 58, 331.
Michelet Jules, 189, 206, 208.
Millaud et Hennequin, 367.
Millöcker Karl, 40, 41, 133, 137 note, 140, 141.
Mirani Hch., 29, 31, note.
Molbech Christian Knud Fr., 455.
Molière, 52, 66, 67, 88, 130, 324, 343, 355, 418, 479, 483, 487, 493.
Mommsen Th. 7, 13.

Mosenthal Salomon H., 82, 83, 84, 402.
Moser Jos., 154, 173.
Müller Ad., 140.
Müller-Guttenbrunn Adam, 20 (note), 178.
Müller Peter With., 158.
Münk (baronne), 26.

N

Nauséa (évêque), 199.
Nestroy Johann, 10, 18, 29, 30, 46-50, 53, 58, 60, 171, 180, 355, 435, 436.
Nissel Franz, 155.
Nivelle de la Chaussée, 52.
Nordmann Joh., 177.

O

Ofenheim, 343.
Offenbach Jacques, 15, 29, 30 (note), 42, 43, 50, 51, 137, 140, 141.
Ottocar de Bohême, 199.

P

Padover, 199 (note).
Pasqualati (baronne), 37, 38, 39, 40.
Pestalozzi Joh. Hch., 73, 75.
Peters Louise Otto, 65.
Pfauser Sebast., 199.
Physiocrates (les), 54.
Pixérécourt, 55.
Planquette, 140.
Plarrer, 200.
Pokorny, 51.
Ponsard, 58.
Prüller Franz, 13, 14, 29, 30 (note), 82, 360, 401, 402.
Prutz Rob., 65.
Putlitz G. von, 154, 155.
Pyat, 55, 65.

Q

Quétant, 52.

R

Rabelais Fr., 463, 483.
Radler Joh. Edler (von), 34, 35, 37.
Raimund Ferd., 10, 18, 46, 47, 171, 178, 180, 363.
Rank Jos., 73, 80, 154, 168, 169.
Rauscher (cardinal), 193.
Redwitz Oscar (von), 29, 30 (note), 32.
Regnard, 52.
Reichenbach Moritz, 81.
Rémusat Charles (de), 61.
Renan E., 481.
Restif de la Bretonne, 73.
Reuter Fritz, 153, 464, 483.
Richter Jos., 79.
Robert le Pieux, 99.
Robespierre, 54.
Rommel Otto, 59.
Rosegger Peter, 8, 11, 12, 18, 45, 70, 71, 72, 85, 93, 99, 100, 105, 118, 131, 159, 177, 197, 200, 208, 330, 488.
Rosen J., 154.
Rosmini, 194.
Rosner Leop., 18, 53, 137, 161, 174.
Rotschild, 326.
Rott Karl, 30, 43, 142 (note).
Rousseau Jean-Jacques, 52, 73, 321.

S

Sand George, 46. 52, 65, 73, 189, 197, 208, 346, 347, 355, 483-485.
Sardou Victorien, 52, 96, 190, 343, 355, 483.
Schack Fr. (comte), 158.
Scheffel Victor (von), 158.
Scherer W., 154, 155, 165.
Schikaneder Em., 80.
Schiller Fr., 18, 28, 29, 30, 30 (note), 32, 98, 154, 408, 436, 483.
Schlaf J., 476, 482.
Schlenther P., 19.
Schlögel Fried., 9, 11, 12, 18, 29 (note), 42, 142, 325, 336, 460.
Schmidt Erich, 18, 166, 172, 184.
Schmidt Julian, 155.
Scholz Venzel, 50.
Schönerer Alexandrine (von), 178.

Schwarzenberg Frédéric (cardinal), 190, 217.
Schwender Karl, 39.
Schuhmacher Andreas, 35.
Schumm Christian, 18.
Scribe Eugène, 48, 52-54.
Sedaine, 52.
Seatsfield Postl., 200.
Shakespeare, 16, 28, 101, 121, 162, 173, 348, 363, 408, 420, 435.
Sittenberger, 121.
Speratus Paul, 199.
Spinoza, 42, 162.
Smetana, 200.
Steiner Maximilien, 42, 43, 45, 99, 100, 138, 139, 142.
Stilke Georges, 153 (note), 462.
Stix, 58.
Storm Théod., 454-481.
Strampfer Fr., 51, 100, 139, 143, 144.
Stranitzky J.-A., 79.
Strauss Johann (le jeune), 140, 141, 146, 176.
Sue Eugène, 46, 52.
Suppé Fr. (von), 51, 140, 141.
Swoboda Albin, 29, 43, 142.

T

Taine H., 466.
Tedesco (baron), 15, 101.
Thibaudet, 409.
Tiedemann, 58.
Treitschke H. von, 155.
Treumann Karl, 29, 49, 50.
Treb-Blumauer, 49.
Tschabuschnigg Ad. von, 65.
Tyrolt Dr. Rud., 171, 172, 174, 184.

U

Uhl Fr., 146, 373, 446.
Ungern-Sternberg Al. von, 65.

V

Vacano E., 9.
Vasseur, 140.
Voltaire, 52.

Voss Hch., 73.
Vulliod A., 197.

W

Wagner Jos., 29.
Wagner Rich., 146.
Waldheim, 186.
Wallner Marie, 36.
Walzel Oscar, 21, 179.
Wichert E., 154.
Wilbrandt Ad., 18, 102, 155, 175.
Wildenbruch E. von, 455.
Willkomm E., 65.
Willzek (Mademoiselle), 36.
Wimmer Jos., 12, 18, 29 (note), 30.
Wolf Max, 140.
Wurzbach Konstantin, 9, 26.

Z

Zeller Karl, 140.
Zola Emile, 54, 189, 325-347, 466, 473-475, 479, 481, 483, 487.
Zöllner (Mademoiselle), 49.
Zschokke, 75.

Table des Matières

INTRODUCTION : *L'Homme et son Destin*..... 5-21

PREMIÈRE PARTIE

LES COMBATS

CHAPITRE PREMIER. — *Années de Formation* (1839-1870). 25-44

CHAPITRE II. — *La Réforme du Théâtre populaire viennois :*

1. L'Aspect historique de la Réforme..... 46-59
2. Essai d'Anzengruber dans le drame ouvrier. 59-68

CHAPITRE III. — *La Découverte du Paysan*..... 69-90

CHAPITRE IV. — *Nouvelles Expériences* (1871-1874).... 91-109

CHAPITRE V. — *Pièce paysanne intégrale. — Prédications dans les Faubourgs de la Grande Ville* (1874-1877)..... 110-127

CHAPITRE VI. — *La Coalition des Forces ennemies*.... 129-148

CHAPITRE VII. — *La Conquête du Nord*..... 149-166

CHAPITRE VIII. — *Dernières Luttes pour la Conquête de Vienne*..... 167-186

***

Deuxième partie

LES IDEES

livre premier

Critique de la Religion..... 193-256
Chapitre premier. — *L'Eglise et le Prêtre*..... 193-210
Chapitre II. — *La Psychologie du Croyant*..... 211-227
Chapitre III. — *Les Hérétiques*..... 229-242
Chapitre IV. — *Le Secret du Casseur de pierres*..... 243-256

livre deuxième

La Morale nouvelle, ou la Vie sans Dieu..... 258-339
Chapitre premier. — *Bases de l'Humanisme moderne*.. 259-280
1. L'Acceptation de la vie..... 259-264
2. L'Humanisme, ou le Triomphe de la Bonté. 264-271
3. L'Autonomie morale..... 271-280
Chapitre II. — *La Famille de demain*..... 281-300
1. Le Mariage..... 282-290
2. Réquisitoire contre les Parents..... 291-300
Chapitre III. — *Problèmes sociaux*..... 301-339
1. L'Ordre social..... 301-310
2. Richesse et Pauvreté..... 310-321
3. Justice ou Révolution ?..... 321-339

***

Troisième partie

TECHNIQUE ET ART

Chapitre premier. — *Servitudes*..... 341-354
Chapitre II. — *Premières réactions d'un tempérament d'artiste*..... 355-368
Chapitre III. — *Conception de l'action*..... 369-387
Chapitre IV. — *Le Présent et le Passé*..... 388-406
Chapitre V. — *Le Tragique et le Comique*..... 407-422

Chapitre VI. — *Le Réalisme d'Anzengruber*..... 423-452
1. Ses fondements philosophiques..... 423-434
2. Emancipation et triomphe de ce réalisme.. 434-445
3. Réalisme humain et Réalisme social..... 445-452
Chapitre VII. — *Théâtre hardi ou Théâtre naturaliste.* 453-480
1. Manque de réalisme au théâtre contemporain 454-459
2. Les Hardiesses d'Anzengruber. 459-465
3. Le Naturalisme d'Anzengruber..... 465-472
4. Anzengruber contre les Naturalistes..... 472-479

⁂

Conclusion. 481-498
Bibliographie. 499-512
Index alphabétique. 513-523

IMPRIMERIE TOULOUSAINE
RAOUL LION
2 rue Romiguières, Toulouse